DIE KUNST FÜR ALLE

DREISSIGSTER JAHRGANG

1914—1915

MÜNCHEN 1915

F. BRUCKMANN A.-G.

Druck von F. Bruckmann A.G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

Orts-Verzeichnis

Gedanken über Kunst

Literarische Anzeigen

II. Bilder

TH. ALT IM ATELIER VON R. HIRTH DU FRÊNES

Zu dem Aufsatz „Probleme des Interieurbildes“

W. STRANG DER KRIEG (RADIERUNG)

SYMBOLISCHE DARSTELLUNGEN DES KRIEGES

VON E. W. BREDT

Wie der Krieg aussieht — wer wußte das noch?

Unsere Generation kannte den Krieg, die Angst vorm Krieg nur vom Hörensagen. So oft auch vom kommenden Weltkrieg die Rede war, niemand ahnte das Furchtbare, Gewaltige, Grausenhafte und Große, das wir inzwischen alle gesehen, gehört, erlebt.

Jetzt vermag sich jeder ein freilich nur wirres Bild zu machen von Kriegsbeginn, Kriegsführung, Kriegsfolgen: Elend, Not, Tod, Qualen, Sorgen — aber auch vom Heldentum und der Macht, die Sieg bringt.

Wunderbar, daß starke Künstler in Friedenszeiten doch das zum Bilde zu gestalten vermochten, was wir jetzt als Krieg erleben, was immer der Krieg den Menschen sein wird.

Freilich Allegorien sind nicht allgemein beliebt bei Künstlern. Ganz recht. Durch all die Frauen- und Männergestalten des Fleißes, der Industrie, des Friedens usw. auf unzähligen und fast immer schlechten Vereinsdiplomen und Plakaten schlimmster Art wurde ein Gestaltungsgebiet künstlerisch verwüstet, verpönt.

Und doch ist das Vermögen, Vorstellungen zu einem Bilde, zu einer Figur zu kristallisieren, allein schon Zeugnis künstlerischer Schöpferkraft.

Unsere Bilder mögen Beweise liefern, wie alt die Aufgabe, welche Kraft von künstlerischen Allegorien ausstrahlen kann.

Den Griechen wurde alle Vorstellung zum menschlichen Ereignis, zur menschlichen Gestalt. Der Krieg — Ares — Mars, das war ein starker, kraftstrotzender, listig-kluger, brutaler, schwertgegürteter Mann.

Nichts übermenschlich, nichts tierisch — nur groß, mächtig. Ob das ein zutreffendes Licht wirft auf die Unempfindlichkeit der Griechen und Römer für all die Brutalitäten des Krieges? —

So oder so — die Verkörperung genügte — sie genügte RUBENS und VELASQUEZ (Abb. S. 3 u. 15). Braucht Velasquez' „Mars" erst eine Unterschrift?

STEFANO DELLA BELLA DER KRIEG (STICH)

Die Gestalten des Mars eines Rubens und Velasquez überragen weit die des ETIENNE DE LAUNE (Abb. S. 10). Aber selbst bei dessen zierlichen Kriegsgestalten wußte jeder, was die Gestalt kündet.

Rubens genügt nicht die eine Figur. Aber sie beherrscht alles, und nie wird Rubens als Kriegsallegoriker Illustrator oder Erzähler, nie kunstwidriger Worte- und Gedankendreher.

* * *

Die Bilder vom Tode und vom Kriege werden oft genug eines. Das Motiv der apokalyptischen Reiter lebt auf in den Bildern BÖCKLINS (Abb. S. 4) und KOLBS (Abb. geg. S. 8 u. S. 11).

Gleichgültig, unbarmherzig, ruhig, schleicht DÜRERS berittener Tod über die Welt (Abb. S. 14) — ein Ahne von dem starren bleichen Tode STUCKS, der über Leichen wegtrottet (Abb. S. 5).

Der Krieger-Tod STEFANO DELLA BELLAS aber (Abb. S. 2) stürmt leichter dahin und fast lustig — das Bild einer Zeit, da das Kriegshandwerk ein einträgliches Geschäft war und eine Schule des Leichtsinns wie keine sonst.

Die anderen Bilder dieser Art sprechen selbst gar viel von der Künstler und der Zeiten verschiedener Art, vom Gemeinsamen und vom Trennenden verschiedener künstlerischer Vorstellungswelten.

KUBINS Krieg (Abb. S. 7) wird man vorläufig schlechtweg für die stärkste Allegorie

RUBENS

DIE FOLGEN DES KRIEGES

A. BÖCKLIN DER KRIEG

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

F. VON STUCK
DER KRIEG

K. STRATHMANN

DER KRIEG

ALFRED KUBIN

DER KRIEG

Aus der Kubin-Mappe des Hyperion-Verlags, Berlin SW.

des Kriegs erklären müssen, die je geschaffen wurde. Diese Darstellung führt zu einer Gruppe von Allegorien, die formal nicht so geschlossen sein wollen wie antike Personifikationen. Die „Panik“ des JULIUS DIEZ (Abb. Jahrg. 1905/6, S. 465) gehört zu dieser Gruppe dramatisch reicherer Bilder. Ein höchstes der Art bleibt aber das Bild des Todes, das PIETER BRUEGHEL geschaffen und den Prado auszeichnet (Abb. S. 9). Brueghel macht den Tod zu Armeen, die von allen Seiten aufmarschieren, die feste Mauern und Schanzen bilden, Mauern voll Tod und Verderben. Ist Kubins Tod das stärkste durch eine Figur — so ist Brueghels Bild vom Krieg und Tod wohl nie, auch nicht von Bosch, nicht vom Meister des Campo Santo zu Pisa an dramatischer vielgestaltiger Phantastik übertroffen worden.

A. MENZEL — DIE PFORTEN DES JANUSTEMPELS
Aus den Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen

Ein Meister der allegorischen Vignette bleibt ADOLF VON MENZEL (Abb. S. 8). Diese Vignetten wollen besonderen Gedanken, den Gedanken an bestimmte Kriege Form geben und die Form, die Menzel diesen literarisch fein ziselierten Gedanken Friedrichs II. gab, bleibt Zeugnis höchster künstlerischer Empfindung.

Da sprengt der Kriegsgott die Pforten des Janustempels auf: d. h. der König erhebt sich 1741 zum Krieg gegen Rußland, England, Polen und Holland. Dort zeichnet Menzel, auf welchen Prinzipien die preußische Regierung beruht: Der Kompaß des Ruhms und der Ehre liegt auf gekreuzten Schwertern, durch deren Griffe Lorbeer sich schlingt. Und den Frieden von Breslau, der dem blutigen Sieg von Chotusitz folgte, signiert Menzel mit einem Schwerte, dessen Blut eine kräftige Hand mit Lorbeerbüscheln abwischt.

Wer immer Allegorien von bleibendem Werte schaffen will, muß Künstler sein, muß seinen Geist vielfach genährt haben. Aus Bildern der Bibel und der Antike wird auch der deutscheste Künstler eine Fülle von Anregungen gewinnen. Wer wird z. B. heute nicht, zumal wenn er den Weltkrieg unserer Tage allegorisieren will, an Davids Triumph über Goliath erinnert, oder an so manche Tat des Helden Herkules, des Einen im Kampf gegen so Viele.

A. MENZEL — AUS DEN ILLUSTRATIONEN ZU DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

Alois Kolb

Mezzotinto Bruckmann

Der Krieg

P. BRUEGHEL

TRIUMPH DES TODES

ET. DE LAUNE FRIES

AUS DEN ERINNERUNGEN ANTON VON WERNERS 1870/71

In einem 1913 unter dem Titel „Erlebnisse und Eindrücke 1870—1890" im Verlag von E. S. Mittler & Sohn in Berlin erschienenen Bande veröffentlichte Anton von Werner die Erinnerungen seines an Erfolgen und Erlebnissen reichen Lebens. Mit gütiger Genehmigung des Künstlers und des Verlegers entnehmen wir dem überaus lebendig und anschaulich geschriebenen Werke einige Stellen aus den Kapiteln, die Werners Erlebnisse im Deutsch-französischen Krieg 1870/71 schildern und heute mit besonderem Interesse werden gelesen werden.

Werner hatte vom Schleswig-Holsteinischen Kunstverein den Auftrag erhalten, ein Bild, „General Moltke vor Paris" darstellend, zu malen und begab sich zu diesem Zweck im September 1870 nach dem großen Hauptquartier in Versailles.

„Gleich in den ersten Tagen fuhr ich mit bayerischen Offizieren nach Chatenay, wo sich das Hauptquartier des II. bayerischen Armeekorps befand, und wählte und skizzierte als Oertlichkeit für mein Bild eine Anhöhe, auf der sich Moltke einige Tage nach der Zernierung mit seinem Stabe aufgehalten hatte. In Chatenay wurde ich durch die liebenswürdigen bayerischen Offiziere auch ihrem Kommandierenden, dem General der Infanterie v. Hartmann, vorgestellt, einem prächtigen alten Herrn, der 1807 schon Schüler von P. Cornelius in Düsseldorf gewesen war, wie er mir

GOYA AUS DEN „DESASTRES DE LA GUERRA"

erzählte*). Im Billardzimmer seines Quartiers hing eine Reihe Bilder von Boulanger aus dem Leben des Marschalls Pelissier, die der General aus den Händen seiner Soldaten vom Feuertode gerettet hatte.

Ich fing dann in dem kleinen Atelier im Schlosse, in dem Prof. Bleibtreu arbeitete, sofort eine Tuschzeichnung für das Moltkebild an und am 8. November besuchte mich dort General v. Moltke ganz unerwartet mit dem Major Blume, der schon am Tage vorher mit dem Oberstleutnant v. Verdy du Vernois meine Skizze besichtigt hatte. Ich sah den großen Feldherrn zum ersten Male in der Nähe und da machte er mir, als er in seiner feinen, geräuschlosen Weise eintrat, mit liebenswürdigem Händedruck mich begrüßend, doch einen ganz anderen Eindruck als alle Photographien, die ich von ihm gesehen hatte, aber keinenfalls den eines Schulmeisters, sondern durchaus den eines vornehmen Offiziers von verbindlichsten Umgangsformen und ungezwungener Haltung, und er hat mir später oft in humorvoller Weise geklagt, daß er gar nicht begriffe, warum ihn die Leute durchaus zum Schulmeister machen wollten. Das frische rosige bartlose Gesicht erschwerte in Verbindung mit der blonden Perücke und der eleganten fast jugendlichen Figur des bereits Siebzigjährigen allerdings eine Ab- oder Einschätzung seines Wesens einigermaßen. Mit sichtlicher Freude betrachtete er meine Skizze, die seinen vollen Beifall fand.

Das Atelier von Professor Bleibtreu war ein Stelldichein für viele interessante Herren, Fürsten, Offiziere und Diplomaten, die damals nicht immer voll beschäftigt waren, und es wurde fast nie ganz von Besuchern leer. Dem Herzog Ernst II. von Koburg, den ich dort kennen lernte, konnte ich mit einer Karte von Paris aushelfen, die er nicht besaß. Er wünschte, daß Bleibtreu ihn malen sollte, wie er in der Schlacht

*) Vermutlich bewohnten die Eltern des Generals das nach dem Frieden von Luneville 1801 wieder kurbayerische Düsseldorf, und der 24 jährige Peter Cornelius erteilte dem 13 jährigen Knaben Privatzeichenunterricht, bevor er 1809 nach Frankfurt a. M. übersiedelte. Ich habe leider versäumt, den General über nähere Einzelheiten seines Schülerverhältnisses zu P. Cornelius zu befragen.

A. KOLB DER FÄHNRICH (RADIERUNG

bei Wörth sein Koburger Regiment, die 95er, begrüßte, eine Szene, die aber in Wirklichkeit nie stattgefunden hatte. Bleibtreu lehnte deshalb die Aufgabe ab und ich, als sich der Herzog deshalb an mich wandte, auch, und er seufzte: „Ja, ja, wenn jetzt Feodor Dietz hier wäre, der würde das schon machen!" Dieser hatte ihn 1849 hoch zu Roß bei der Beschießung des Christian VII. und der Gefion dargestellt, wo er aber nicht gewesen sein soll, wie Bleibtreu sagte. Der alte joviale Herzog Eugen Erdmann von Württemberg, Verfasser eines größeren Epos: „Edessa", der zunächst immer mit einer wohlgefüllten Zigarrentasche bei der Hand war, der Herzog von Altenburg und der Fürst von Rudolstadt erschienen öfter bei uns, ebenso bayerische und württembergische Generale, wie Kriegsminister v. Prankh, die Generale Graf Bothmer und Frhr. v. Baumbach, die Minister v. Lutz, von Friesen und v. Freydorf und die dem kronprinzlichen Hauptquartier attachierten bayerischen Offiziere v. Freyberg und v. Stauffenberg, der württembergische Major v. Faber du Faur, und viele viele andere. Sie hatten alle soviel Zeit und Interesse für die Kunst! Auch der Kronprinz, obgleich er dienstlich stark in Anspruch genommen war, fand Zeit, uns im Atelier zu besuchen, er erschien eines Nachmittags mit zwei Adjutanten, über und über beschneit und nahm mit lebhafter Teilnahme von Bleibtreus und meinen Skizzen Kenntnis."

* * *

„Meine Porträt- und Pferdestudien für das von Kiel bestellte Bild hatte ich nach und nach vollendet. General v. Moltke hatte mir in seiner Wohnung Rue Neuve 38 für sein Porträt gesessen, in seinem Arbeitszimmer, einem mit geschnitzten alten Eichenholz-Vertäfelungen geschmückten einfenstrigen Zimmer mit einem Eichenholztisch in der Mitte, der mit Karten von Paris und Umgebung bedeckt war. An diesem Tisch in einem bequemen Lehnstuhl sitzend, las der General die Aktenstücke und Depeschen, die ihm in großer Zahl gebracht wurden; ich habe ihn in diesem Interieur in einem kleinen Bilde dargestellt, das, 1872 auf der Berliner Ausstellung ausgestellt, in den Besitz des Kronprinzen überging.

Moltke war übrigens durchaus nicht so schweigsam, wie von ihm behauptet wurde. Während der Dejeuners, zu denen ich einige Male mit einer Einladung beehrt wurde und wobei nur sein Neffe Hauptmann v. Burt anwesend war, unterhielt er sich sehr lebhaft über Kunst, das Versailler Museum, die französischen Marschälle, deren Porträts dort hingen und „die wir in persona jetzt wohl alle in Deutschland haben", wie er lächelnd bemerkte, über General Trochu, den er am meisten zu schätzen schien, die Pariser Moblots und vieles andere."

* * *

Am 15. Januar 1871 erhielt Anton von Werner im Auftrag des Deutschen Kronprinzen von Hofmarschall Eulenburg die telegraphische Aufforderung, sich vor dem 18. Januar wieder nach Versailles, das er nach Beendigung seiner Studien zum Moltkebild im November 1870 ver-

W. GEIGER — DER KRIEG (RADIERUNG)

M. KLINGER DER KRIEG (RADIERUNG)

Mit Genehmigung der Verlagskunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin W 8

lassen hatte, zu begeben. Der Zweck seiner Reise war Werner nicht mitgeteilt worden, er blieb ihm auch dann noch verborgen, als er sich zu der Festlichkeit, denn um eine solche handelte es sich, ins Schloß begab.

„Ich begab mich um 11 Uhr ins Schloß, dessen nächste Umgebung wie die ganze Place d'armes mit Infanterie besetzt war. Auf der zur Galerie des Glaces hinaufführenden Treppe waren Kürassiere postiert, Offiziere aller Grade vom Leutnant bis zum General stiegen in ununterbrochenem Zuge die Treppe hinauf. Die zu der Galerie des Glaces führende Salle de la paix war mit Offizieren aller Waffengattungen gefüllt und in der großen Spiegelgalerie standen sie Kopf an Kopf dicht gedrängt, in der Mitte blieb ein schmaler Gang frei; es mochten 600 bis 800 Offiziere oder mehr sein, ich hatte noch nie ihrer so viele auf einem Fleck zusammen gesehen. Ich war zunächst verblüfft und fragte mich, was aus diesem Gewirr wohl „meines Pinsels Würdiges" sich entwickeln würde. Weiter gegen die Mitte des Saales vordringend bemerkte ich an der Fensterwand im Dunkeln einen Altar aufgerichtet, von sechs Geistlichen umgeben, und vor der Schmalseite der Galerie gegen die Salle de la guerre eine mehrstufige Estrade, auf der dichtgedrängt Fahnenträger mit ihren zerschossenen Fahnen und Standarten in Reih und Glied standen. Die Tür zur Salle de la guerre war mit rotem Sammt verhängt. Ein besonderer Schmuck war — außer Lebruns historischer Dekoration an Decken und Wänden — in der Galerie nicht zu sehen. Die Masse der Offiziere in ihren verschiedenfarbigen Uniformen, mit den blitzenden Waffen und Orden machte zunächst einen verwirrenden Eindruck, bis sich das Auge daran gewöhnt hatte und entdeckte, daß die Gruppen bunter Uniformen und die Prachtgestalten ihrer Träger auf dem Hintergrunde der großen, die Fenster reflektierenden Spiegel der Galerie ein stark farbiges und malerisches Objekt waren. Das plötzliche Verstummen des Geschwirres der Unterhaltung ließ darauf schließen, daß die Festlichkeit beginnen sollte, ich dachte an den 18. Januar, den Tag des Ordensfestes. Und dann nahten unter den Klängen eines Psalms in ernstem, feierlichem Zuge, so ganz ohne Pose und Zeremoniell, schlicht und einfach die deutschen Fürsten und Heerführer, voran der weißbärtige Heldenkönig und sein strahlender Sohn, der blondbärtige Kronprinz. Die hohen Herren stellten sich gegenüber dem Altar auf, in der Gegend, wo ich Platz gefunden hatte, so daß ich

DÜRER HANDZEICHNUNG

VELASQUEZ
MARS

dicht neben dem Erbgroßherzog von Mecklenburg-Strelitz zu stehen kam und während des nun folgenden Gottesdienstes die beste Gelegenheit hatte, die fest wie Säulen stehenden Herren zu zeichnen. Vom Gottesdienst und von des Divisionspredigers Rogge Weihrede hörte ich natürlich so gut wie nichts, und auch der Erbgroßherzog von Mecklenburg-Strelitz schien seine Aufmerksamkeit zwischen der Predigt und meiner zeichnerischen Tätigkeit zu teilen. Es war ein sehr malerisches Bild: an der Fensterseite im Dunkel der Altar mit den tiefschwarzen Gestalten der sechs Geistlichen und gegenüber im Vordergrund König Wilhelm und die ihn umgebenden Fürsten in scharf beleuchteten Profilen; ich habe auch eine Skizze davon gemacht, die aber nicht zur Ausführung gekommen ist.

Der mächtig wirkende, von allen Anwesenden unter Posaunenbegleitung gesungene Choral: „Nun danket alle Gott" beendete die gottesdienstliche Feier, und nun wandten sich König Wilhelm und die deutschen Fürsten der Estrade mit den siegreichen Fahnen zu und nahmen auf derselben Aufstellung. Der Pionierhauptmann Dielitz hatte sich in liebenswürdiger Weise meiner angenommen und mich durch die dichtgedrängte Masse der Offiziere zu einem günstigen Platz geleitet, — nicht ohne von meinem späteren Freund und Gönner, dem Hofmarschall Grafen Perponcher „angehaucht" zu werden: was der „Zivilist" hier zu suchen habe?

Und nun ging in prunklosester Weise und außerordentlicher Kürze das große historische Ereignis vor sich, das die Errungenschaft des Krieges bedeutete: die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs! Das also war es, was der Kronprinz Friedrich Wilhelm als etwas meines Pinsels Würdiges in seinem Telegramm bezeichnet hatte!

Der Vorgang war gewiß historisch würdig, und ich wandte ihm meine gespannteste Aufmerksamkeit zu, zunächst natürlich seiner äußeren malerischen Erscheinung, notierte in aller Eile das Nötigste, sah, daß König Wilhelm etwas sprach und daß Graf Bismarck mit hölzerner Stimme etwas Längeres vorlas, hörte aber nicht, was es bedeutete, und erwachte aus meiner Vertiefung erst, als der Großherzog von Baden neben König Wilhelm trat und mit lauter Stimme in den Saal hineinrief: „Seine Majestät, Kaiser Wilhelm der Siegreiche, Er lebe hoch!" Ein dreimaliges Donnergetöse unter dem Geklirr der Waffen antwortete darauf, ich schrie mit und konnte natürlich dabei nicht zeichnen; von unten her antwortete wie ein Echo sich fortpflanzend das Hurra der dort aufgestellten Truppen. Der historische Akt war vorbei: es gab wieder ein Deutsches Reich und einen Deutschen Kaiser! Ich sah noch, wie der Kaiser den Kronprinzen umarmte und von den ihn umgebenden deutschen Fürsten beglückwünscht wurde. Eine beabsichtigte Defiliercour der anwesenden Offiziere mißglückte, wie mir däuchte, und ich sah dann den Kaiser die Stufen der Estrade hinabschreiten, an Bismarck vorbei, den er nicht zu bemerken schien. Neun Jahre später, bei meinem Aufenthalte 1880 in Friedrichsruhe, gab mir Fürst Bismarck die Erläuterung zu dieser kleinen Episode, die ich damals dem nach Schluß des Staatsaktes entstandenen Durcheinander der sich auflösenden Versammlung zuschrieb.

Auch über die bis zum Abend des 17. Januar nicht gelöste schwierige Frage: ob Deutscher Kaiser oder Kaiser von Deutschland hat man inzwischen Näheres erfahren, merkwürdigerweise soll es aber nicht ganz feststehen, was eigentlich der Großherzog von Baden gerufen hat. Ich hatte den Ausdruck: Wilhelm der Siegreiche vorher nie gehört, er frappierte mich und auch Dr. Toeche-Mittler, der 1896 ein Buch über den Vorgang am 18. Januar 1871 und die dabei Anwesenden, zu denen er selbst gehörte, herausgegeben hat, stimmte mit mir überein, diese Worte gehört zu haben, teilte mir aber zu meiner größten Ueberraschung mit, daß der Großherzog von Baden selbst ihm erklärt habe, er habe damals gerufen: „Seine Majestät der Deutsche Kaiser lebe hoch."

„29. Januar. Meine Skizze zu dem Proklamierungsbilde habe ich gestern abend dem Kronprinzen vorgelegt, sie hat seinen wie der Anwesenden ungeteilten Beifall gefunden. Bei der Erläuterung der Skizze entschlüpfte mir ein unbeabsichtigter Lapsus, indem ich bei der Namenbezeichnung der auf der Estrade vor den Fahnen stehenden Fürstlichkeiten hinzufügte: ‚Hier fehlen noch ein Stücker sechs Fürsten.' Der Kronprinz lachte herzlich und sagte zum Großherzog von Baden: ‚Nu hör bloß, wie der uns per Dutzend taxiert!'

Betreffs der Größe und Ausführung des Bildes sagte mir der Kronprinz: ‚Am besten, Sie machen es so: sobald Sie nach Berlin kommen, sehen Sie sich im Schloß den besten Raum für ein derartiges Bild an und malen es für diesen Raum. Ich möchte nur, daß das Bild frisch, wie Sie es entworfen haben, zur Ausführung kommt und auf jede Art möchte ich vermeiden, daß Ihnen jemand da hineinredet.'"

Meine Uebersiedelung nach Berlin, über die ich damals durchaus noch nichts beschlossen hatte, war damit eigentlich entschieden."

JAN VERMEER VAN DELFT — DER MALER IM ATELIER

Phot. Hanfstaengl

PROBLEME DES INTERIEURBILDES

Von GEORG JACOB WOLF

Was aus dem unendlichen Ganzen der Natur herausgeschnitten und durch Aufrichtung von Raumgrenzen zu einer Raumeinheit geworden ist, das nennen wir ein „Interieur". Welcher Art die Raumgrenzen sind, ist dabei gleichgültig, ihr Material, ihre Form und ihr Aussehen können so mannigfaltig sein, wie nur immer, es kann ein Zeltdach, es kann der Marmor eines antiken Tempels, die Holzwand der Bauernhütte oder das bunte Glasfenster eines gotischen Doms sein — das alles ist ohne Belang gegenüber der Tatsache, daß wir aus der unbegrenzten Natur in den begrenzten Raum, aus dem vollen Licht in das beschränkte Licht, aus der „Freiluft" in die umbildende Raumatmosphäre treten.

Dem Abschilderer des Interieurs, besonders dem Interieurmaler, dem reichere Mittel zur Verfügung stehen als dem Stecher oder

B. WITTIG NÄCHTLICHES GASTMAHL

Zeichner, erwächst gerade aus diesem Umbildungsprozeß, aus der Umwertung des Lichts und der Farbe im Raum sein Problem. Das Problem der Interieurmalerei ist im letzten das Lichtproblem: es ist der Zentralpunkt, der Kern all der anderen kleineren, in ihrer Vereinigung natürlich gleichfalls zu einem Wertfaktor anwachsenden Fragen und Erscheinungen, Erkenntnisse und Erfahrungen der Interieurmalerei.

Das Licht im Raum disponiert die Dimensionen. Es regelt die Perspektive. Es gibt den Eindruck der Höhe und Tiefe, der Weiträumigkeit oder der Intimität, es vermittelt die Raumstimmung, es verbreitet Heiterkeit oder erweckt Melancholie, je nachdem es in

E. HARBURGER TIROLER WIRTSSTUBE

GOTTHARDT KUEHL
DANZIGER WAISENHAUS

P. JANSSENS — INNERES EINES WOHNRAUMES

breiten sonnigen Schwaden in das helle Gemach strömt oder „trüb durch gemalte Scheiben bricht“. Es konzentriert oder es lenkt ab, es umspielt, gruppiert, charakterisiert besonders die Gestalten im Raum, die zu der „echten“ Interieurmalerei gehören. Die Farbigkeit des Interieurbildes wird durch das Licht und die Lichtführung bedingt. In einem Bild, das ein Atelier mit einer mächtigen Fensterwand darstellt, werden ganz andere Farben aufleuchten können, wird die Nuancierung der Farben kontrastreicher sein dürfen, als bei dem Gemälde einer Bauernküche, wo kleine Fensterchen dem Himmelslicht noch obendrein durch rote Kattunvorhänge den Zugang wehren. Wenn auf einem Bild ein „Oberlicht“ gedacht ist, so wird jene schöne, schattenlose, klar alle Winkel durchdringende, „diffuse“ Beleuchtung bewirkt, die etwa ein Kronleuchter in der Mitte eines Tanzsaals nie erzielen kann: da bleiben die dämmerigen, „lauschigen Winkel“ undurchdrungen — beides aber, Klarheit und Dämmer, kann Ausgangspunkt sein für höchste malerische Reize. Beides auch, zur unrechten Zeit gewählt, Ausgang verfehlter Wirkungen, zerschlagener Stimmung. Das Licht isoliert und verbindet, je nachdem es als Klarheit oder Dämmer behandelt wird. Sieht man ein italienisches Interieur an, deren wir freilich nicht allzu viele haben, so finden wir, unter dem Eindruck des scharfen Sehens der Italiener, das in der hellen italienischen Sonne seinen Grund hat, alle Gegenstände von Licht überflutet, klar und plastisch aus dem Raum herausgehoben. Betrachtet man dagegen ein skandinavisches Interieur, so ist daran das Zusammensehen der Erscheinungen im Raum, die malerische, schummerige Behandlung des Interieurs, das Abgedämpfte, das alle Gegenstände wie durch einen feinen Schleier geschaut erscheinen läßt, das besonders Merkwürdige. Das ist natürlich kein Zufall, und wer die Geschichte des Interieurbilds verfolgt, der wird sich der Einsicht nicht verschließen, daß

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

WILHELM LEIBL
IN DER KÜCHE

EDGAR DEGAS — INTERIEUR

Phot. Durand-Ruel, Paris

das südländische Interieur, das im italienischen Quattrocento seinen Höhepunkt erreichte, plastisch-isolierend, hell und stimmungslos genannt werden muß, während das nordländische Interieur, dessen Ahnenreihe mit Jan van Eycks berühmtem Brügger Interieur, dem Doppelbildnis des Kaufherrn Giovanni Arnolfini und seiner Ehefrau (London, Nationalgalerie) einsetzt, die Eindrücke des Raumes malerisch verbindet, die Körperlichkeit hinter die Stimmung zurückdrängt. Es ist erwiesen, daß sich bei der südlichen und nördlichen Landschaftsmalerei ganz ähnliche Wesensverschiedenheiten zeigen, die wir „nationale Eigenart" nennen, die aber vielleicht nur durch die Verschiedenheit des Lichtes im Norden und im Süden bewirkt werden. Seine höchste Steigerung erfährt das Licht als raumbildendes Motiv bei Rembrandt, dessen „Helldunkel" das Wesentliche seiner Kunst ausmacht: ihn erreicht selbst Velazquez nicht mehr, obwohl er in Gemälden wie den „Meninas" und den „Spinnerinnen", beide im Prado, mit den Mitteln der Malerei Raumschöpfungen vollzog, die in der Geschichte der Interieurmalerei ihresgleichen suchen und besonders in der romanischen Malerei eine unerhörte Sonderstellung einnehmen.

Ist also das Licht der Kernpunkt des Interieurbildes, so kommt für den Betrachter noch wesentlich die Erkenntnis in Frage, wo im Raume der Maler seinen Standpunkt gewählt, und von welchem Platz aus er uns in den Raum hineinschauen lassen will. Er kann es dabei halten wie der Architekt, der die Raumwirkung möglichst schon beim Oeffnen der Türe, beim Ueberschreiten der Schwelle erzielen will — er kann uns also den ganzen Raum übersehen lassen, aber er kann auch in irgendeiner Ecke seinen Standpunkt nehmen und das Gemach in der Diagonale künstlerisch durchmessen und damit unter Umständen besonders pikante Beleuchtungseffekte und bei den Figurengruppierungen unerwartete Effekte, bezeichnende Ueberschneidungen herbeiführen. Natürlich kann er auch einer Ecke zu Leibe rücken, nur ein Raumsegment geben und damit, wie etwa die französischen Rokokokünstler, die in ihren galanten Interieurs mit Vorliebe die Perspektive auf ein Himmelbett eröffneten, die intimsten Stimmungen wachrufen. Der Venetianer VITTORE CARPACCIO hat auf seinem berühmten Bild „Der Traum der heiligen Ursula" in Venedig (Abb. S. 24), sogar einen

ALBERT VON KELLER
ERINNERUNG

CARPACCIO DER TRAUM DER HEILIGEN URSULA

Standpunkt, den man sich auf einer Galerie in halber Höhe des Gemachs denken muß, eingenommen und dadurch eigentümliche Verkürzungen auf sein Bild bekommen, die indessen die Entrücktheit der Szene stark betonen und damit die legendäre Stimmung, die zu dem Bild und seiner Geschichte gehört und der durch die peinlich realistische Milieuschilderung nicht Rechnung getragen ist, dem Betrachter dieses rührend-naiven und tief erschütternden Werkes einflößen. Ganz von der Stimmung abgesehen, abgesehen auch von der Verschiedenartigkeit der Lichtquellen und dem episodären Vorgang vermittelt eine Gegenüberstellung von Carpaccios Meisterwerk mit einem Bild des Degas, das auch das Schlafgemach einer Frau zeigt (Abb. S. 22), die bemerkenswertesten Aufklärungen. Bei dem Venetianer strebt das Raumbild in die Höhe; trotz der Details, die den Raum erfüllen, regieren die Vertikalen, und damit ist eine Feierlichkeit, eine Würde in das Bild getragen, die uns die Tatsache, daß hier eine schöne, junge Frau schläft und träumt, ganz vergessen macht. Bei dem Pariser dagegen herrschen die Horizontalen, ist mit aller Bewußtheit der Eindruck der Engräumigkeit, der drückenden Schwüle betont. Das ganze Zimmerchen ist erfüllt von dem heißen Atem zweier Menschen, von dem Dunst der Lampe: die Raumgrenzen, die Degas errichtet, und die von ihm geschaffene Raumsituation sprechen laut genug, um uns die Stimmung erkennen zu lassen.

Von den älteren Meistern haben sich die Holländer am besten auf Raumstimmung verstanden, unter ihnen wieder am stärksten Vermeer van Delft (Abb. S. 17), Pieter de Hoogh und P. Janssens (Abb. S. 20). Es ist eine wahre Lust, den Raumabschilderungen bei diesen Meistern nachzugehen. Wie sich da mit vollster Bewußtheit Vertikale und Horizontale treffen und von Diagonalen durchschnitten werden, wie die Lichtführung und Lichteffekte dadurch geregelt werden und wie all das sich steigert in den Figurengruppen, die zu den Interieurbildern gehören! Eine

Verlag von F. Hanfstaengl, München

ALBERT VON KELLER
CHOPIN

Zu dem Aufsatz „Probleme des Interieurbildes“

FRANZ VON DEFREGGER BAUERNSTUBE

LUDWIG KNAUS TANZSTUNDE

G. FR. KERSTING STUBE MIT STICKERIN

besondere Meisterschaft besaßen die Holländer in der Eröffnung von Durchblicken in andere Räume, die bald in hellerer, bald (wenn auch seltener) in dunklerer Beleuchtung liegen, wo man wohl auch andere Gestalten sieht, die durch ihre verkürzten Körpermaße die von dem Künstler beabsichtigte perspektivische Wirkung erzielen helfen. Auch Ausblicke ins Freie gibt es, und man erinnert sich bei dieser Gelegenheit, wie manche Maler unserer Zeit, WILHELM LEIBL voran, in ihre Stuben die grüne Natur hereinschauen lassen durch ein Fenster oder eine offene Tür (Abb. S. 21), wie sie so nicht nur die Helle und die Freudigkeit steigern, sondern auch den Kontrast von Raum und Natur in wundervoller Weise andeuten.

Da alle Möglichkeiten der Raumstimmung in der malerischen Disposition des Raumes schlummern, können sich viele Künstler im Ersinnen neuer Raumsituationen nicht genug tun. Sie lassen es deshalb nicht bewenden bei dem Abschildern eines vorhandenen Raumes, den sie durch Lichtführung und dekorative Arrangements möglichst interessant zu gestalten versuchen, sondern sie werden selbst Raumschöpfer, sie phantasieren neue Räume zusammen, namentlich wenn es ins Monumentale geht, sie schwelgen in Architekturen — und so ist es sicher kein bloßer Zufall, daß bei der vor etwa zwanzig Jahren einsetzenden Bewegung, die eine Erneuerung und Entnüchterung der Innenarchitektur heraufführte, viele Maler sich be-

ADOLF VON MENZEL
ZIMMER DES KÜNSTLERS IN DER RITTERSTRASSE

H. DE BRAEKELEER SAAL IM ANTWERPENER BRAUERHAUSE

teiligten und in mancher Hinsicht die Führung übernahmen.

Die malerischen Phantasieräume auf Bildern verrät zuweilen ihr Beiwerk an dekorativen Elementen und Möbeln, die ausschließlich nach des Malers Sinn und Absicht sind: häufig genug möchten wir dieses Drum und Dran, wenn wir ihm mit seinen Perserdrapierungen, Japanfächern und künstlichen Palmen in einem bürgerlichen Zimmer begegnen, „kitschig“ nennen (ein Musterbeispiel dafür sind die Interieurs des Ungarn Michael Munkacsy), aber wie unendlich wirkungsvoll, wie malerisch reizvoll vermag es zu sein, wenn es uns im Bild des Künstlers entgegentritt, der durch die Macht eines starken Kolorismus die Farbe über die Form triumphieren macht! Freilich sollte auch bei der Malerei wie bei der Architektur die ornamentale Seite nicht die konstruktive zu unterdrücken vermögen, mag jene auch malerisch ergiebiger sein und besonders dem großen Koloristen (man denke an den Delfter Vermeer!) unerhörte Möglichkeiten bieten.

* * *

Ein griechischer Philosoph nannte den Menschen „das Maß aller Dinge“. Dieser Satz ist der Ausfluß einer individualistischen Philosophie und hat wohl nicht in allen Fällen Geltung. Denn wir erleben Zeiten, wo das Recht

ALFRED STEVENS
DER BESUCH

des Individuums aufhört, wo es einer großen Idee zum Opfer fällt. Man könnte sich in diesem Zusammenhang fragen, ob im Sinne des Griechen die menschliche Gestalt ausschließliches Recht als Thema der bildenden Kunst hat. Selbstverständlich wird sofort darauf hingewiesen werden, Stilleben und Landschaft bedürften der menschlichen Gestalt nicht, um ihre künstlerische Mission zu erfüllen, und man wird auch auf gewisse Interieurs deuten, bei denen man die menschliche Gestalt, die „Figur im Raum", vergebens sucht. Indessen sind, wie meines Wissens A. Philippi einmal behauptete, Stillleben und Landschaft im Haushalt der Kunst nicht unbedingt notwendige und als Eigenwerte unerläßliche Erscheinungen — und zwar, wie ich mir denke, weil sie nicht notwendig mit der menschlichen Gestalt verknüpft sein müssen. Ein Interieur besonders, das der menschlichen Figur enträt, ist überhaupt kein „echtes" Interieur, sondern ein verkapptes Stilleben. Erst durch die Einbeziehung der Gestalt gewinnt das Interieur Leben, Stimmung, Beziehung. Wir bewundern Leibls verräucherte Kutterlinger Bauernküchen (Abb. S. 21) mit den aus dunklem, schummerigem Grund aufblitzenden Farben, aber was vermöchten sie, wenn nicht die Gestalten wären, die in der Stimmung völlig eins mit ihnen sind? MENZELS durchsonnte Stuben (Abb S. 27) mit dem klaren Eindruck, daß sie sich in einer Berliner Vorstadt der fünfziger oder sechziger Jahre befinden müssen, erhalten ihre Stimmung, die uns anmutet, als werde hier ein Kapitel aus einem Roman Theodor Fontanes lebendig, durch den behaglich am offenen Fenster sitzenden alten Herrn,

F. BOUCHER — FAMILIENSZENE

P. ILSTED BEIM GROSSVATER

der seine Zeitung liest oder seine Kakteen betreut. Aehnlich verhält es sich mit den Stuben des Münchners KARL SPITZWEG und mit den galanten Boudoirs, die ALBERT VON KELLER mit zierlichen Damen belebt, beide zu einer prachtvollen Einheit, zu einer notwendigen Zusammengehörigkeit verbindend (Abb. geg. S. 24 u. S. 23). Interieur und Interieurgestalt müssen eins sein. Technisch kann dem Künstler die Gestalt im Raum aus Gründen der Perspektive, aus Gründen der dimensionalen Verwahrscheinlichung willkommen sein, aber das ist nicht das Entscheidende. Entscheidend ist die Gestalt als Stimmungsträger im Raum. Und so ergibt es sich, daß bei dem echten Interieurbild weder die Gestalt nur eine Staffage des Raumes, noch der Raum nur eine Folie der Gestalt ist. Im ersteren Fall bleibt das Interieur Stilleben, im letzteren wird es Anekdotenbild. Denn mag, um zu der zweiten Möglichkeit ein Wort zu sagen, die Ettaler Klosterkirche mit ihren Lichtfluten und dem vielverschnörkelten Barockprunk noch so vorzüglich gemalt sein, wenn man einen Lodenfremden, mit dem Bergstock und dem Rucksack angetan und mit dem Feldstecher die Wände absuchend, in dieses Raumgebilde stellt, so ist die Wirkung des guten Interieurs unwiederbringlich dahin: die Anekdote bleibt — und das ist eine Gefahr, an der selbst ein Menzel nicht immer ungestraft vorbeiging. Ich will damit nicht sagen, daß z. B. ein gewisser humoristischer Zug, der sich so warm und vorzüglich mit dem kleinbürgerlichen Spießermilieu zu verbinden vermag, um jeden Preis vermieden werden müßte. Aber er wird nur dann nicht zur Anekdote werden, wenn der Raum, in den die humoristische Gestalt (ich denke etwa an Vautiers gemütliche Weinschwelge und an Spitzwegs armen Poeten, an seine ausgedörrten Schreiberlein und verknöcherten Hagestolze) gestellt ist, die Stimmung diskret aufnimmt

und steigert und wenn so ein schönes, in sich geschlossenes Ganzes entsteht.

Bei den alten Holländern — und später noch einmal bei den Hamburgern (Abb. S. 32) der Biedermeierzeit — war dieses Zusammenwachsen von Raum und Mensch etwas Natürliches, und ihre Bilder sind uns dessen so beredte Zeugen, daß über die hohe künstlerische Bedeutung hinaus, die ein Gemälde Vermeers, de Hooghs oder Janssens besitzt, das Interesse des Kulturhistorikers, des Sozialpolitikers wach wird vor diesen Bildern, daß sich ihm Wirtschaftsgeschichte und Lebenshaltung aus der Abschilderung der Räume auftun, und daß sich so das Wort bewahrheitet: Zeige mir, wo du wohnst, und ich sage dir, wer du bist!

K. J. MILDE PASTOR RAUTENBERG UND DIE SEINEN

J. CALLOT TRUPPENAUSMARSCH

JACQUES CALLOT
DER SCHILDERER DES DREISSIGJÄHRIGEN KRIEGES

Inmitten der wertlosen Produktion von Flugblättern und Zeitkupfern, die der Dreißigjährige Krieg mit seiner Fülle von Taten und Begebenheiten zeitigte, steht das Werk eines einzigen Künstlers, das auf den Ehrentitel „Kunst" Anspruch erheben kann: das Werk des JACQUES CALLOT.

Callot ist Lothringer, ein Sohn jenes seit Jahrhunderten heiß umstrittenen Grenzlandes zwischen Deutschland und Frankreich, dessen Boden Ströme heißen, jungen Blutes trank, wo kriegerischer Sinn von alters her eine Heimstätte hatte. In Nancy, der Residenzstadt der lothringischen Herzoge, wurde Callot im Jahr 1592 geboren als Sproß einer alten lothringischen Familie, die sich in höfischen und kriegerischen Diensten einen Namen gemacht hatte. Den jungen Callot trieb es zur Kunst. Er war noch ein Knabe, als er in die Werkstätte des lothringischen Hofmalers Claude Henriet eintrat. Gleichzeitig arbeitete er bei dem Goldschmied und Münzgraveur Demange Crocque, und diese Tätigkeit ist für Callots späteres selbständiges Schaffen ungemein bedeutungsvoll geworden, denn bei aller Weichheit und malerischen Wirkung bemerkt man noch in Callots reifsten Radierungen die gravierte Kontur, die zeichnerische Geschlossenheit, den energischen Schnitt, der auf diese Einflüsse der Jugendzeit zurückzuführen sein dürfte.

Callots Lebenslauf ist außerordentlich romantisch und spiegelt sich in den Motiven seiner Kunst. Als Zwölfjähriger entlief er dem Elternhaus, um nach Rom zu gehen. Auf dieser Flucht schloß er sich einer Zigeunertruppe an: seine phantastischen Zigeunerblätter sind ein Ausfluß dieses Erlebnisses, das sich dem Knaben unvergeßlich einprägte und sich in der Erinnerung immer mehr ins Romantische, Groteske hineinsteigerte, bis es endlich dastand in seiner Kunst mit der monumentalen Größe eines Symbols. Diesem Auftakt folgte ein erlebnisreiches, aber doch auch schaffensfrohes Leben, dem indes leider nur vier Jahrzehnte Erdendaseins — Callot starb dreiundvierzigjährig 1635 — beschieden waren. Reflexe seiner Erlebnisse und Abenteuer sind Callots Werke, nicht Reflexe seiner eigenen Phantasie, wie E. Th. Hoffmann meinte. Der Kern der Wirklichkeit ist immer in ihnen, daher kann man Callots Folgen der „Misères de la Guerre" („Les Petites Misères de la

J. CALLOT TROMMLER UND PFEIFER

Guerre“ — 1632 — und „Les Grandes Misères de la Guerre“ — 1633 —) mit Goyas „Los desastres de la guerra“ nur sehr oberflächlich vergleichen, obwohl diese Nebeneinanderstellung beliebt ist. Goyas symbolische Absichten sind ganz bewußt und seine Groteske entsprang seinem künstlerischen Willen, Callot dagegen ist ganz unbewußt über der Abschilderung von Tatsachen ins Symbolische gewachsen, weil diese Tatsachen selbst so erschütternd sind, und weil ihr Abschilderer alle künstlerischen Möglichkeiten aus dem Stoff herausholte und ihnen den gesteigertsten Ausdruck verlieh.

Nirgends ist Callots „Sachlichkeit“ klarer in die Erscheinung getreten als in seinem Bildwerk über die berühmte Belagerung der nordbrabantischen Stadt Breda durch Ambrosio Spinola, das er im Jahre 1625 im Auftrag der Infantin Isabella anfertigte. Mit einer an Merian gemahnenden Akribie hat Callot verschiedene Phasen dieser Belagerung in dem Radierung-Zyklus festgehalten, der an der Grenze eines Kartenwerks steht, aber in allen Einzelheiten von dem höchsten malerischen Reiz ist.

Ein ähnliches Werk schuf Callot 1629/30 in Frankreich, eine künstlerisch-topographische Darstellung der Belagerung der hugenottisch gesinnten Seefestung La Rochelle, die sich dem Kardinal Richelieu am 29. Oktober 1628 übergeben mußte.

Kurz nach Callots Rückkehr in die lothringische Heimat ist dann ein Werk ganz anderer Art, die berühmten „Misères de la Guerre“ entstanden bei denen nicht mehr der überlegsame Künstler-Topograph, der gleichsam ein neutraler Zuschauer ist, das Wort führt, sondern der flammenlodernde Patriot, der sein geliebtes Heimatland von zügelloser Soldateska verwüstet weiß, der alle Greuel und alles Elend eines Vernichtungskrieges mitansieht und miterleidet. Schweden und Franzosen hausten und wüteten im Land, Karl IV., Callots gütiger Mäzen, wurde vertrieben und im August 1633 ward Nancy zur französischen Stadt. Ludwig XIII. von Frankreich, im Siegerübermut seiner Zeit, verlangte von Callot, daß er die Erinnerung an den Untergang der alten lothringischen Residenzstadt im Bilde festhalte, aber Callot ließ ihm in kernhafter Patriotenweise wissen, „bevor er sich dazu hergebe, wolle er sich lieber beide Daumen abbeißen, um nie mehr fähig zu sein, eine Radiernadel zu führen“.

Aus dieser anklagenden Gesinnung heraus sind die „Misères de la Guerre“ entstanden. Man muß sie weniger als Anklagen gegen den Krieg überhaupt ansehen, als gegen den Zerstörungskrieg in

J. CALLOT AUS DEN CAPRICCI

DIE BELAGERUNG VON SAINT-MARTIN-DE-RÉ (TEILBILD)

J. CALLOT

J. CALLOT SEEKAMPF

37

J. CALLOT

DIE BELAGERUNG VON BREDA (TEILBILD)

J. CALLOT TRUPPENWERBUNG

J. CALLOT PLÜNDERUNG EINES DORFES

Aus den „Grandes misères de la guerre“

J. CALLOT MARODEURE

J. CALLOT ÜBERFALL AUF DER HEERSTRASSE

Aus den „Grandes misères de la guerre"

Callots gesegnetem Vaterland, in Lothringen. Sieben Blätter umfaßt die kleinere, wohl 1632 entstandene, aber erst nach Callots Tod erschienene Serie „Les Petites Misères de la Guerre", achtzehn die größere, 1633 entstandene und im gleichen Jahr erstmals gedruckte Folge „Les Grandes Misères de la Guerre", in der die Themata und Motive des kleineren Zyklus in der Hauptsache wiederkehren, so daß man in diesem wohl eine Art von Skizze erblicken muß.

Mit der „Werbung" hebt die Bilderreihe an, man erblickt weiterhin eine mörderische Schlacht mit realistischem Handgemenge und sodann mehr und mehr Kleinszenen, denen der heroische Zug durchaus fehlt; Episoden des Volkskriegs, Abschilderungen der Leiden, die der Nichtkämpfer zu ertragen hat: Plünderung, Feuersbrünste, Krankheit, Hinrichtung, Verstümmelung, Hinterhalte, Hunger, Not und Tod.

Wie ein erschütterndes Epos zieht das an uns vorbei, in seiner schlichten Unmittelbarkeit tief ergreifend wie etwa Grimmelshausens gleichzeitiger Roman vom „Simplizius Simplizissimus". Unter all dem Schreckenvollen zuckt der Schmerz, und wehe Stimmung erfüllt diese Bilder des Grauens. Der künstlerische Ausdruck, den Callot dafür fand, ist erschöpfend. Denn sein Herz schuf mit, ein wundes, schmerzerfülltes Patriotenherz, das von all dem Elend, das es erfuhr, gebrochen wurde vor der Zeit. Die „Grandes Misères" sind Callots letztes großes Werk: zwei Jahre, nachdem er sie vollendet, trat er vom Schauplatz dieser Greuel ab, und sein Leib fand Ruhe in der Erde — — — über sein Grab hin aber, über den heiß umstrittenen Boden Lothringens, toben heute wie vor dreihundert Jahren die Schlachten der Völker, und Kanonengebrüll und Trommelwirbel dringen bis zu Jacques Callots letzter Ruhestätte.

J. CALLOT — DIE BELAGERUNG VON BREDA (TEILBILD)

ADOLF VON HILDEBRAND
RELIEF

ADOLF VON HILDEBRAND BISMARCKDENKMAL IN BREMEN (MODELL)

ADOLF VON HILDEBRAND UND SEINE SCHÄTZUNG IN DER ZEIT

Von Walter Riezler

Man kann zweifeln, ob die Liebe zu den bildenden Künsten, die heute in immer weiteren Kreisen als ein wahres Herzensbedürfnis erscheint, eine glückliche Liebe genannt werden darf; ob die Vorbedingungen für ein innerlich vertrautes Verhältnis zur Kunst gegeben sind: ob die Menschen wache Sinne besitzen, Organe, die fähig sind, die Außenwelt nicht nur als eine Welt von Gegenständen zu beachten und zu erkennen, sondern als Erscheinung zu empfinden und in sich aufzunehmen; — oder ob es mehr die Sehnsucht nach diesem Besitz ist, die Sehnsucht nach der unmittelbaren Anschaulichkeit der Welt, die jene

ADOLF VON HILDEBRAND — ARNOLD BÖCKLIN (BRONZEBÜSTE)

Kgl. Nationalgalerie, Berlin

Liebe nährt und die wenigstens die Quelle immer neuer, beglückender Begeisterung zu sein scheint. Das eine steht fest: von den beiden Schwesterkünsten ist es die Malerei, zu der heute den Menschen der Zugang leichter wird.

Bilder werden heute nicht mehr so allgemein wie noch vor zwanzig Jahren allein auf das Dargestellte angesehen. Im Gegenteil, als Rückschlag auf diese Betrachtungsweise herrscht jetzt vielfach die entgegengesetzte, die nichts gelten läßt als den „malerischen Wert“, das „Wie“ der Darstellung, und der Lehrsatz, der Gegenstand eines Bildes sei gleichgültig, es komme nur auf die Art der Wiedergabe an, ist heute zu einem bösen Gemeinplatz geworden. Man könnte meinen, als gäbe es, nicht beim großen Publikum, wohl aber in den Kreisen derer, die mit der Kunst vertrauter zu stehen glauben, nur mehr Kenner und Feinschmecker der artistischen Werte. Bis dahin hat es nun glücklicherweise noch gute Wege; aber das eine darf man heute schon feststellen: malerische Werte werden empfunden, ob bewußt erkannt oder nur dunkel gefühlt, ist gleichgültig. Das Wesentliche ist, daß die Schönheit der Malerei eines Leiblschen Werkes Quelle des Genusses ist, und daß dieser Genuß bei immerhin nicht wenigen Menschen tiefer und lebendiger ist als vor einem äußerlich und im Gegenstande ähnlichen, aber malerisch nicht so hochstehenden Werke. — Daß es so gekommen ist, das danken wir wohl jenem Kampf um eine neue malerische Ansicht der Welt, der sich in den letzten Jahrzehnten beinahe vor aller Augen, auf dem Forum der Ausstellungen abgespielt hat.

Das Verhältnis des Publi-

ADOLF VON HILDEBRAND
DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

ADOLF VON HILDEBRAND

DAS JOACHIM-DENKMAL IN DER BERLINER MUSIKHOCHSCHULE

kums zur Plastik ist heute noch ein viel primitiveres. Soweit es sich um „angewandte Plastik“ handelt, ist freilich in den letzten Jahren ein gewisser Umschwung eingetreten: das Denkmal und was damit zusammenhängt, wird nicht mehr nur auf seine gegenständliche Bedeutung, auf die „Allegorien“ oder auf die dargestellte Persönlichkeit hin angesehen, und es bildet sich in besonders günstigen Fällen so etwas wie ein ganz echt vertrautes Verhältnis der Menschen zu gewissen Denkmälern heraus. Dies hängt mit dem allmählichen Wiedererwachen des architektonischen Sinnes zusammen. — Was jedoch die reine Plastik anlangt, so tappt der Beschauer, und zumeist auch der Kunstkritiker mehr oder weniger im Dunkeln. Beim plastischen Porträt bietet wenigstens die „Aehnlichkeit“ einen gewissen Anhalt; dieses Interesse an der Aehnlichkeit ist aber so, wie der Beschauer sie heute versteht, nur ein gegenständliches, kein künstlerisches Interesse. Vor plastischen Figuren aber sucht der Beschauer meistens nur die „Stimmung“, oder er steht ratlos. Von den plastischen Werten, von der Art, wie der Künstler der Natur gegenüberstand, von dem Aufbau der Form, wird nicht nur nichts erkannt, sondern auch kaum etwas empfunden. Deshalb ist auch das Urteil über gut und schlecht, die Schätzung der Qualität in der Plastik ganz unsicher.

ADOLF VON HILDEBRAND — DER HUBERTUSTEMPEL IN MÜNCHEN

Phot. G. Stuffler, München

Vielleicht liegt der Grund für diese Erscheinung nicht allein in der Disposition unserer Zeit, der die malerischen Werte, der schöne, farbige Schein der Dinge lebendiger spricht, als die klare, wirklichere aber abstraktere plastische Form; vielleicht ist die größere Vertrautheit mit der Malerei, die Befremdung gegenüber der Plastik tiefer in dem Wesen der beiden Künste begründet, so daß man sagen kann, die Plastik sei ganz im allgemeinen nur einem höher entwickelten künstlerischen Sinne zugänglich, als die Malerei. Die Tatsache, daß die Plastik fast stets auf die Farbe verzichtet, scheint uns bereits einen Anhalt dafür zu geben; denn es ist klar, daß für den Beschauer eine gewisse Schwierigkeit darin liegt, die Natur ohne ihr farbiges Kleid zu sehen, ihre Lebendigkeit rein aus der Form auf sich wirken zu lassen. In manchen Fällen liegt diese Unfähigkeit des Beschauers klar am Tage; so kann man es immer wieder erleben, daß die Menschen unfähig sind, die Gesichter der ihnen vertrautesten Personen rein aus der Form zu erkennen und die Aehnlichkeit plastischer Bildnisse zu beurteilen. Daß jedoch nicht hierin allein der Grund für die oben erwähnte Erscheinung liegt, geht daraus hervor, daß eine andere Kunstart, die ebenso wie die Plastik auf die Farbe verzichtet, heute dem lebendigen Verständnis fast so nahe liegt, wie die Malerei, nämlich die Zeichnung. Wenn man auch sagen muß, daß die Zeichnung und alles, was mit ihr zusammenhängt, heute nicht so im Mittelpunkt des Interesses steht wie die Malerei, so liegen die Gründe hierfür nicht in der schwierigen Zugänglichkeit, sondern in der Unscheinbarkeit, in der größeren Flüchtigkeit der graphischen Erzeugnisse. Die Fähigkeit, die Qualität eines graphischen Blattes zu beurteilen, ist kaum weniger verbreitet, wie die, ein malerisches Werk zu sehen. So muß also die Fremdheit der Plastik noch tiefer begründet sein.

Diese Gründe aufzuzeigen, ist nicht ganz leicht. Vielleicht kann man, das Resultat vorausnehmend, das eine sagen: einem plastischen Werk gegenüber muß sich der Betrachter weit produktiver, aktiver schauend verhalten, als einem malerischen oder zeichnerischen Werke gegenüber. Bei Malerei und Zeichnung ist ihm der Weg, den er bei der Betrachtung zu gehen hat, durch den Künstler

ADOLF VON HILDEBRAND

FIGUR VOM JOACHIM-DENKMAL IN DER BERLINER MUSIKHOCHSCHULE

genau vorgezeichnet; bei dem plastischen Werk muß er sich den Weg selber suchen. Gerade diejenigen Elemente, in denen sich ein Kunstwerk von der Natur entfernt, die aus der künstlerischen Uebersetzung der Natur entstehen, sind die sichersten Wegweiser für den Beschauer: die Linie, die in der Natur nicht vorhanden ist, die aber in der Zeichnung das wichtigste Element der Darstellung ist und auch in den meisten Gemälden noch eine bedeutsame Rolle spielt, weist dem Beschauer ganz sicher seinen Weg; er kann das Dargestellte nur auf die eine Weise, so wie es die Linie will, erfassen. Und ähnliche Führer sind auch die übrigen Elemente des Bildes: die farbigen Flächen in ihrer von der Natur ganz abweichenden Bestimmtheit und Eindeutigkeit, der Rhythmus der Flächen und Formen, die das Bild zusammenhalten, die ihm eine der Natur übergeordnete Einheit geben, so daß es als eine Welt für sich dasteht, unabhängig von der Umgebung, von Gesetzen beherrscht, die nur im Bilde gelten. Und schließlich gibt schon die Entferntheit des Bildes von der Wirklichkeit der Natur, die Uebersetzung der körperhaften Form auf die Fläche dem Beschauer einen Halt, damit er sich mit dem Bilde und nur mit ihm beschäftige.

Ein Werk der Plastik steht der Natur ganz anders gegenüber; in ihm — wenigstens

ADOLF VON HILDEBRAND

FIGUR VOM JOACHIM-DENKMAL IN DER BERLINER MUSIKHOCHSCHULE

im rundplastischen Werk — ist nicht die körperhafte Natur ins Flächenhafte übersetzt, es ist vielmehr kubisch real wie diese. Ein gemaltes Bildnis hat seine körperliche Wirklichkeit nur als Bild im Rahmen, eine Büste ist körperhaft real wie ein lebendiger Kopf. Damit steht sie aber als ein reales Ding mitten in der Natur, und hat als Gegenstand teil am Zusammenhang der Natur. Wie stark dieser Zusammenhang mit der Wirklichkeit ist, wird sofort klar, wenn man sich überlegt, welche Rolle beim plastischen Werk die Umgebung spielt, in der es steht. Auch ein Bild kann auf einem günstigeren oder ungünstigeren Hintergrund hängen, es kann besser oder schlechter beleuchtet sein, durch seine Nachbarschaft in der Wirkung gesteigert oder geschwächt werden. Aber dies sind Gradunterschiede, die das Wesen des Kunstwerks nicht tief berühren. Denn Licht und Luft, wodurch den Dingen im Bilde Form und Farbe verliehen wird, hat der Maler im Bilde so geschaffen, wie er es brauchte; das plastische Werk dagegen empfängt seine Modellierung durch den Einfall des gleichen Lichtes, das auch die realen Dinge formt. Deshalb kann es, wenn sein Umriß sich vom Hintergrund nicht klar und rein abhebt, als Einheit gar nicht gefaßt werden, und wenn es nicht in dem Lichte steht, das seinen Formen Deutlichkeit und Leben gibt,

so haben die Formen für den Beschauer gar keine Wirklichkeit: es ist abhängig von seiner Umgebung fast wie ein Naturding, das einmal in höchster Lebendigkeit und Klarheit dasteht, das andere Mal nur in Fragmenten sichtbar bleibt, vielleicht verzerrt und entstellt, oder mit seiner Umgebung in eins verschmilzt. Wenn nun auch durch die Umgebung und Beleuchtung die für das Werk günstigsten Bedingungen geschaffen werden, so bleibt die Tatsache der Abhängigkeit von der Umgebung für den Beschauer doch schon dadurch bestehen, daß er gezwungen ist, sich selbst den für die Betrachtung günstigsten Standpunkt auszusuchen. Mit wie wenig Sicherheit dies geschieht, kann jeder sehen, der in den Plastik-Sälen der Museen und Ausstellungen beobachtet, wie unruhig und hilflos das Publikum die aufgestellten Werke zu umkreisen pflegt.

Und auch seiner Formgebung nach ist das plastische Werk nicht wie das Gemälde von der Natur rein geschieden. Während Gemälde und Zeichnung, wie wir bereits oben sahen, durch Darstellungsmittel zweidimensionaler Art ein Bild der dreidimensionalen Natur gestalten will, wobei die verwendeten Mittel von der Natur abweichen, sind die Formen des plastischen Werkes dreidimensional wie die der Natur, und es stehen zur Verdeutlichung dieser Formen, zu ihrer Charakterisierung, zur Schaffung der Bildwirkung, der Plastik kein anderes Mittel zu Gebote wie der Natur: nur die durch Licht und Schatten deutlich gemachte Modellierung. Selbstverständlich bildet die Plastik die Formen der Natur nicht einfach nach; sie gestaltet sie neu, von innen heraus, indem sie sie klärt, vereinfacht, indem sie den Zusammenhang der Einzelheiten dichter macht, indem sie das, was in der Natur nur an sich vorhanden ist, zu einer Sichtbarkeit umschafft, das innere Leben an die Oberfläche bringt. Wenn nun aber der Beschauer ein plastisches Werk in sich aufnehmen will, dann hilft ihm dazu keines jener Mittel, die, wie die Linie, nur dem Bilde angehörig eine gewisse suggestive Kraft in sich tragen und gar nicht übersehen werden können: er muß den Formen im Raum wirklich nachgehen, geradeso als wenn es Naturformen wären, er muß den Prozeß der Formenklärung noch einmal durchmachen, und nur wenn er das getan hat, wenn er die Formen ganz „gesehen“ hat, wenn er den Zusammenhang lebendig empfunden hat, dann besitzt er innerlich das Werk. Dazu ist ein viel höherer Grad von *Aktivität des Sehens* nötig, als beim Bilde, und deshalb ist es verständlich, daß eine Zeit, in der die Sinne als selbständige Organe, vor allem der Sinn des Auges, nicht sehr stark entwickelt sind, der plastischen Kunst fremder und hilfloser gegenübersteht als der Malerei und Zeichnung, und daß innerhalb der Plastik die primitiven Werke, in denen die Natur deutlicher umgestaltet, „stilisiert“ ist, offenbar leichter verstanden werden als die Werke ganz freier Kunst.

*

Man muß sich alles dies vergegenwärtigen, um die Stellung ganz zu verstehen, die ein Meister der Kunst wie ADOLF V. HILDEBRAND heute in der Schätzung der Zeitgenossen einnimmt. Es wäre ganz falsch, ihn einen Verkannten zu nennen: dazu ist er in viel zu weiten Kreisen als der Meister anerkannt, und sein Einfluß, den er auf Künstler und Kunstfreunde durch sein Schaffen und seine Persönlichkeit, nicht zum mindesten auch durch seine schriftstellerische Tätigkeit ausgeübt hat, ist größer als der der meisten übrigen Künstler: er steht da als der Erneuerer der Plastik in Deutschland und sein Name ist so etwas wie ein Symbol für eine neue, gereinigte und veredelte Kunstauffassung. — Und dennoch gibt es nur wenige, die seine Werke anschauend nachzuleben imstande sind.

Einen Zweig seines Schaffens muß man allerdings dabei ausnehmen: was er an großen Denkmälern und Brunnenanlagen geschaffen hat, das ist lebendig und volkstümlich geworden im schönsten Sinne des Wortes, so sehr wie vielleicht nichts anderes dieser Art. Und diese Wirkung ist zustande gekommen ohne die Hilfe jener anekdotenhaften Mittel, die manchen neuen Denkmälern eine so fatale Popularität verschafft haben: es ist allein die Reinheit und Natürlichkeit der künstlerischen Gestaltung, die allmählich immer tiefer eingedrungen ist in das Empfinden der Beschauer, diesen selbst vielleicht ganz unbewußt. Ueber dem Maximiliansplatz in München liegt seit der Errichtung des Wittelsbacher Brunnens ein Zauber, der zu jedem spricht, der offene Augen hat, dem sich vielleicht überhaupt niemand ganz entziehen kann. Von der Selbstverständlichkeit, mit der der Brunnen aus der Situation herauswächst, als wäre er ihr natürliches Produkt, hat man oft genug geredet; dazu kommt als ebenso wichtiges Moment die Vollendung der architektonischen Formen, die in unserer Zeit kaum ihresgleichen hat. Diese Vollendung der Harmonie ist es auch, die dem Hubertustempel seine Bedeutung verleiht — jenem Bau, in dem die stärkste poetische Stimmung ganz nur durch die Form, die Gestaltung, ohne die Hilfe gegenständlicher Assoziationen erreicht ist. Und daß die Wirkung einer richtig ge-

ADOLF VON HILDEBRAND
KUGELWERFER

wählten „Situation" ganz unmittelbar von allen lebendig empfunden wird, beweist auch die Aufnahme, die das Bismarckdenkmal in Bremen vom ersten Tag an gefunden hat. — Daß ein Denkmal, ein Bauwerk, mit seiner Umgebung als eins empfunden, aus ihr herauswachsen muß, diese Erkenntnis ist heute, vor allem durch Hildebrands Wort und Schaffen, bei uns wieder lebendig geworden. Aber die Kraft, diese Gesinnung in die Tat umzusetzen, in jedem Fall die natürliche Lösung zu finden, ist heute noch ziemlich selten. Und es handelt sich hier nicht, wie man wohl meinen könnte, nur um kluges Abwägen und ein Berechnen der Faktoren: zu Lösungen, wie sie Hildebrand gefunden hat, gehört Phantasie und unmittelbare Schöpferkraft. Und man muß tief bedauern, daß Hildebrand bis heute noch keine Gelegenheit gefunden hat, diese im wahrsten Sinne architektonische Begabung an einer großen baukünstlerischen Aufgabe zu beweisen.

ANTON DOHRN.

ADOLF VON HILDEBRAND ANTON DOHRN

Wenn man nun aber den anderen Pol von Hildebrands Schaffen, die *Porträtplastik*, betrachtet, so kann man beobachten, daß hier Hildebrand wohl allgemein den Ruf des ersten Meisters genießt, daß es auch eine Gemeinde gibt, die fähig ist, die Qualitäten seiner Büsten zu würdigen, daß aber überall da, wo diese Werke öffentlich zu sehen sind, mit ganz wenigen Ausnahmen eine starke Wirkung ausbleibt. Man konnte das jüngst wieder in der Jubiläumsausstellung der Berliner Akademie sehen: da stand unter einer großen Anzahl von Porträtbüsten in Marmor und Bronze, die zum größten Teil als plastische Arbeiten und als Bildnisse recht wenig hervorragend waren, eine der neuesten Büsten Hildebrands, ein Werk von außerordentlicher Reife und Bedeutung, beinahe das einzige Werk ganz ernster Plastik in der Ausstellung. Fast niemand beachtete es, auch die Kritik ging meistens darüber hinweg: es erschien allen als eine Porträtbüste wie die anderen auch, nicht auffallend, daher auch nicht besonders interessant. Wenn ein gemaltes Porträt von ähnlicher Qualität unter mittelmäßigen Werken hänge, so sähen es alle, auch wenn es sich ganz schlicht gäbe. Dies ist bezeichnend: das Publikum und leider auch der größte Teil der Kunstschriftsteller hat für die eigentlichen künstlerischen Werte der Plastik kein

Auge. Man fordert mit Recht von einem Bildnis Lebendigkeit. Aber man sieht diese Lebendigkeit nur da, wo sie sich in irgend einer auffallenden Geste äußert, und individuelle Charakteristik findet man nur da, wo eine Büste in irgend einer von der üblichen Form abweichenden Weise gestaltet ist. Daß die Lebendigkeit eines Gesichts in den einzelnen Formen liegt, und um so ausdrucksvoller, innerlicher spricht, je direkter der Formzusammenhang, der organische Bau des Gesichts gesehen und wiedergegeben ist, das empfindet niemand. Und es ist sich auch niemand darüber klar, daß es für die äußere Form einer Büste, die Art des Halsabschnittes, des Sokkels usw. nur einige wenige Möglichkeiten gibt, daß der Künstler diese Form wohl in den meisten Fällen mit Rücksicht auf die Charakteristik der dargestellten Person wählen wird, daß es aber unmöglich ist, über dieser Charakteristik die Forderungen, die die Büste als abgeschlossenes Kunstwerk, das da oder dort aufgestellt werden soll, stellt, zu vergessen. Nur die Genialität, mit der Rodin die Lebendigkeit der Formen in seinen Büsten unmittelbar packt, läßt uns darüber hinwegsehen, daß diese Büsten fast niemals in sich abgeschlossene Werke sind, die ruhig für sich existieren, sondern viel eher Improvisationen des Augenblicks, die blitzartige Erkenntnis geben, und dann wieder in die Unklarheit zurücksinken. — Jede von Hildebrands Büsten ist eine in sich abgeschlossene Welt, im Gleichgewicht der Formen ruhend, erfüllt von innerer Architektur.

ADOLF VON HILDEBRAND — TH. HEYSE
Kgl. Nationalgalerie, Berlin

Die menschliche Charakteristik seiner Büsten erschließt sich nicht so leicht und augenblicklich wie bei Rodin. Zuerst sprechen die großen allgemeinen Verhältnisse des menschlichen Gesichts, dann erst das Individuelle; aber indem es getragen wird von jenen allgemeinen Elementen, wirkt es nur um so stärker und bleibender. Man braucht sich nur in die Formen der Böcklinbüste zu vertiefen, um die Leidenschaftlichkeit und von Roheit nicht freie, aber großartige animalische Kraft dieses Kopfes ganz zu erleben.

Man hat oft gesagt, in Hildebrands Schaffen fehle die eigentliche Entwicklung, die Werke seien von Anfang an ganz fertig und in sich gelöst. Diese Behauptung ist nur zur Hälfte richtig: es ist erstaunlich zu sehen, wie reif ganz frühe Werke, z. B. die Büste Th. Heyses, bereits sind. Aber man braucht nur diese Büste mit der Böcklins und etwa mit der aus der letzten Zeit stammenden Büste der Contessa G. zu vergleichen, um die Entwicklung deutlich zu sehen: die Reife bleibt die gleiche, und die Freiheit, die Beherrschung der Mittel wird immer größer. In der Heyse-Büste scheint nichts auf das Jugendwerk hinzudeuten; wer aber von der Böcklinbüste auf sie zurückblickt, kann darin doch noch eine gewisse Unfreiheit der Natur gegenüber und auch eine geringere Leichtigkeit der menschlichen Charakteristik entdecken. Die Büste der Contessa G. aber beweist, daß Hildebrand zu denjenigen Künstlern gehört, die sich bis ins Alter zu immer neuen Problemen entwickeln: hier ist der Zusammenhang der Formen ganz vergeistigt gesehen, und die Handschrift ist von einer wunderbaren Leichtigkeit und Lebendigkeit.

Von Hildebrands *Figuren* wäre das gleiche zu sagen: auch sie erschließen ihr Leben nur

ADOLF VON HILDEBRAND
CONTESSA G.

dem, der sie wirklich „sieht", der den Zusammenhang der Formen auffaßt. Sie sind nicht „interessant" als Ausdruck, als Geste, sie ermangeln sogar manchmal jeder Geste, wie z. B. der „Stehende Mann" in Berlin, vielleicht Hildebrands bedeutendste Figur. Gerade diese Figur ist ein Prüfstein für den Beschauer: wer ihr inneres Leben spürt, wer den Organismus der Erscheinung empfindet, die Atmosphäre fühlt, die um diesen Stein ausgebreitet liegt, der ist fähig, Plastik zu sehen.

Hildebrands Einfluß auf viele jüngere Bildhauer ist sehr groß gewesen und man hat deshalb oft von einer Hildebrand-Schule gesprochen. Diese Schule existiert nur in sehr kleinem Umfang; und auch der Einfluß beschränkt sich nur auf einen gewissen Zweig der Hildebrandischen Kunst: auf die dekorativ-architektonische Plastik. Was Relief ist, im engeren Sinne und in der Anwendung auf die freie Figur, das hat erst Hildebrand wieder erkannt und deshalb hängt der Aufschwung dieser Art von Plastik mit seinem Namen zusammen. Was aber das Größere an Hildebrands Kunst ist, ist sein Verhältnis zur Natur, sein tiefer Blick in die Zusammenhänge des Organischen: Darin ist er heute noch weniger erkannt, wie auch die eigentliche Bedeutung seines berühmten Buches, des „Problems der Form", nicht etwa in leicht ablesbaren Rezepten der Reliefauffassung, sondern in der Erkenntnis der großen Gesetzmäßigkeiten unseres Sehens und der inneren Zusammenhänge der geschauten Natur ruht.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Das feinste Pathos liegt in der Einfachheit.
Anselm Feuerbach

*

Krank zu sein mit Virtuosität, steht immer der Gesundheit noch ein paar Grade nach.
P. Ansgar Pöllmann O. S. B.

*

Es ist mit Bildern eine schlimme Sache: die nicht ewig jung bleiben, wirken sehr bald altmodisch.
Richard Muther

*

In der Kirche singen immer die am lautesten, die falsch singen.
Franz Grillparzer

*

Die Technik ist gut, die möglichst prägnant das ausdrückt, was der Meister ausdrücken wollte; sonst ist sie schlecht und wäre sie noch so virtuos.
Max Liebermann

*

„Wie gefällt Ihnen das Gemälde?" „Ich muß erst sehen, von wem es ist."
Friedr. Hebbel

*

Mit der Herrschaft der Technik feiert jede Kunst ihren Sündenfall.
E. J. Hähnel

*

Die abartenden Naturen sind überall da von höchster Bedeutung, wo ein Fortschritt erfolgen soll.
Friedr. Nietzsche

ADOLF VON HILDEBRAND — ENGEL MIT LAUTE

ADOLF VON HILDEBRAND
HERBST

ADOLF VON HILDEBRAND
PRINZESSIN MARIA GABRIELLA, VERSTORBENE GEMAHLIN
DES KRONPRINZEN RUPPRECHT VON BAYERN

GEORG SCHUSTER-WOLDAN — MÄDCHENBILDNIS

Münchner Glaspalast 1914

DIE JAHRESAUSSTELLUNG 1914 IM MÜNCHNER GLASPALAST

Von M. K. Rohe

An die Glaspalastausstellungen wird von gewissen Seiten her mit ganz falschen Voraussetzungen herangetreten. Man legt Maßstäbe an, die hier nicht angelegt werden dürfen, stellt Forderungen auf, die unangebracht erscheinen, nur die Frage wird nicht erwogen, ob die Ausstellungen, so wie sie nun einmal sind, nicht ganz bestimmten Bedingungen entsprechen, die zuerst einmal völlig andere sein müßten, wollte man auch die Folgeerscheinungen geändert sehen.

Nun haben die Ausstellungen des Glaspalastes aber ihre bestimmte Aufgabe. Hier befriedigt das große Publikum sein Bedürfnis nach Kunst, hier findet es im allgemeinen, was seinem Verständnis naheliegt und hier vereinigen sich der Mehrzahl nach auch die Künstler, deren Denken und Empfinden dem seinen gleich geht. Jener immer kleine Kreis, der ihrer Zeit Vorauseilenden, der erst anbahnt, was in Zukunft vielleicht einmal Gemeingut der Massen wird, ist hier nun einmal nicht an seinem Platze. Und das wird immer so sein, daß einer Minderheit von Pionieren des Kommenden eine Mehrheit noch in älteren Anordnungen sich Bewegender gegenübersteht; das Verhältnis ist Schwankungen unterworfen, je nachdem man sich in einer künstlerisch hoch oder niedrig stehenden Zeit befindet, aber die Polarität besteht und die Frage ist nur die, in wie weit es überhaupt in unserer Macht steht, sie von außen her zu beeinflussen.

Ohne den Wert einer künstlerischen Erziehung des Publikums in Abrede zu stellen, bin ich doch mehr anzunehmen geneigt, daß tiefergehende Erfolge hier weniger von einer Erziehung des Publikums, als der Künstler zu erwarten sind. Es gilt nur das Niveau der Kunst selbst recht hoch zu legen und dadurch das Publikum anspruchsvoll zu machen.

Nun kann jedoch in der Kunst diese Gewöhnung an das Gute nicht einheitlich vollzogen werden, der Kulturgrad des einzelnen ist ein zu verschieden gearteter und speziell der bildenden Kunst gegenüber besteht das Goethesche Wort zu doppeltem Recht: „Den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat und die Form ist ein Geheimnis den Meisten." Den verschiedenen Niveauflächen des Publikums kann man in der Kunst nur mittels verschiedenerlei Stufen von Kunst nahekommen (außer das Kunstwerk ist ein so selten universelles, daß es jedem etwas gibt) und die Hauptsache ist nur die, daß die Stufen in sich Gutes zu bieten haben.

Die Glaspalastausstellungen aber sind in ihrer Art gute Ausstellungen, das kann nicht geleugnet werden. Auf das Bürgerliche eingestellt, wie sie schon sind, halten sie insonderheit eine Sache hoch, die hier vor allem gefordert wird: Solidarität der Mache und wenn man um dieser willen auch viel Behäbigkeit, Gleichartigkeit und Unselbständigkeit in den Kauf nehmen muß, so hat man doch auch andererseits wieder nicht bloßer Gesinnungstüchtigkeit zuliebe allerlei Schlimmes mit hinunterzuschlucken. Und abgesehen davon bringen die Glaspalastausstellungen doch auch jedes Jahr eine Anzahl Arbeiten, von denen ganz bestimmt zu sagen ist, daß sie trotz ihrer scheinbaren Unzeitgemäßheit länger leben werden, wie das meiste von dem, was auf im allgemeinen fortschrittlicheren Ausstellungen eben in der Gunst der Modeanbeter steht.

So hat heuer der Glaspalast ein paar sehr

W. SCHNACKENBERG — BALLETT

Münchner Glaspalast 1914

EDUARD BEYRER — BRUNNEN

Münchner Glaspalast 1914

bedeutende Nachlaßkollektionen aufzuweisen, wovon die A. Weltis*) wohl in erster Linie Aufmerksamkeit erregt. Dieser Schweizer war über ein Jahrzehnt in und um München herum ansässig und wir haben uns daran gewöhnt, ihn ganz als einen der Unseren zu nehmen, obgleich er in seiner Eigenwilligkeit völlig abseits von allem dem sich stellt, was man gemeinhin als Münchner Kunstweise anzusprechen pflegt. Leider hat seine lange Anwesenheit hier ihn keineswegs populär zu machen vermocht, Welti hat überhaupt bis heute nur ein Publikum in engeren Kunstkreisen und seine Zeit wird erst kommen, wenn erst einmal in breiterem Maße Uebersicht über sein reiches und fruchtbares Schaffen gegeben ist. Welti interessiert vor allem in seiner Eigenschaft als Graphiker; er hat zwar auch malerisch allerhand Schönes und Wertvolles hervorgebracht, aber nur selten ist das, was er da schuf, vom Standpunkt der reinen Malerei allein aus zu würdigen, meist überwiegt auch hier das Zeichnerisch-Gegenständliche. Von den reinsten malerischen Erzeugnissen Weltis, simplen landschaftlichen Poesien, bringt die Nachlaßkollektion hier leider so gut wie nichts. Sieht man sich in ihr zunächst einmal das hier aufgehängte Bildnis Weltis von Samberger an, so erhält man aus dieser Physiognomie sofort einen vollen Eindruck von dem Wesen des Schweizer Künstlers. Das Struppige, Krause, Temperamentvolle, ja anscheinend Bissige, was sich dort mit Zügen von Humor, Gutmütigkeit, Phantasterei, Ehrlichkeit, Treuherzigkeit und anderem paart, ist auch in ganz der gleichen Unordnung in seinem Werk vorzufinden und diese Unordnung erklärt fast von selbst, warum gerade die Graphik das

*) Siehe unsere illustrierten Aufsätze über Welti in Jahrgang 1909/10, S. 121 und Jahrgang 1913/14, S. 161.

CONSTANTIN GERHARDINGER AUER DULT, TRÜBER VORMITTAG
Münchner Glaspalast 1914

geeignete Feld für den Künstler war. Nur in ihr vermochten sich all die verschiedenartigen, sich oft widerstreitenden Elemente seines Wesens voll zur Geltung zu bringen und so hat er denn auch gerade auf diesem Gebiet unseren Kunstbesitz in einer Weise bereichert, die ihn den großen Meistern des Stiftes und Stichels ebenbürtig zur Seite stellt.

Eine merkwürdige Persönlichkeit war auch ein anderer Künstler, den uns der Tod leider gleichfalls zu früh entrissen hat und dem hier ebenfalls ein Saal gewidmet ist, CH. PALMIÉ. Er trug eine Doppelnatur in sich. Auf der einen Seite ein Romantiker, war er andererseits doch wieder auch ein nüchterner, erwägender Verstandesmensch, was sich schon darin ausspricht, daß er sich aufs eifrigste mit allerlei Problemen der Technik und des malerischen Handwerks beschäftigte. Diese Doppelseitigkeit seines Wesens kommt auch in seiner Malerei zum Durchbruch mit einem leichten Ueberwiegen des Intellektuellen, was ihn hie und da einer gewissen Dogmatik verfallen ließ und seine sonst so feine Sensibilität beeinträchtigte. Palmié ist hauptsächlich durch die Arbeiten seiner neoimpressionistischen Epoche bekannt geworden, helle, erfrischende und nicht selten auch hervorragend zarte Licht- und Luftstimmungen, die ihn den Meistern des französischen Neoimpressionismus naherücken, aber doch durchaus selbständig gesehen und empfunden sind.

Palmié nach mehr als nach einer Seite hin verwandt erscheint H. VON BARTELS (Abb. S. 62), dessen Verlust wir gleichfalls im ver-

MORITZ HEYMANN KINDERAKT
Münchner Glaspalast 1914

CARL ALBRECHT NACHMITTAGSONNE

Mit Genehmigung des Verlags Ludwig Möller in Lübeck

gangenen Jahre zu beklagen hatten. Auch er ein Künstler von persönlicher Prägung, ganz durch sich selber geworden. Man kann Bartels als Impressionist ansprechen, und er war das auch in dem Sinne, daß, wo immer von außen her ein farbiger Reiz ihn berührte, dieser ihn zunächst ausschließlich beherrschte, ohne lange Erwägung dessen, was der Reiz an Ausdruckswert in sich berge; dann ist er aber vielfach doch nicht nur beim reinen Eindruck stehen geblieben, sondern oft weit über ihn hinaus Form und Inhalt der Dinge nachgegangen. Auch dem Zufall nahm der Meister, wie man von ihm berichtet, jeden Anteil am Gelingen. „War ihm eine Stelle „zufällig" gut geworden, so kratzte oder wusch er sie sogleich ab und malte sie so lange neu, bis er mit Bewußtsein und Wollen das erreicht hatte, was der Zufall ihm vorher bot." Bei solch strenger Auffassung vom künstlerischen Können darf es nicht wundern, daß Bartels' Arbeiten alle eine enorme Gleichmäßigkeit in der Qualität aufweisen, er hat nie geschluddert, nie versagt, so fruchtbar sein Schaffen auch allezeit war. Einer der Ruhmestitel Bartels' ist auch sein erfolgreicher Kampf für die Gleichberechtigung des Aquarells neben der Oelmalerei.

In der Nachlaßserie JULIUS ADAM, eines Sprosses der bekannten Künstlerfamilie Adam, des „Katzenadams", wie man ihn genannt hat,

HERMANN VÖLKERLING — BORGO VON RIMINI

Münchner Glaspalast 1914

sind es vor allem die einst nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten Studien, die mit großer Anziehungskraft wirken und die Begabung dieses Tiermalers auch dem Anspruchsvollsten schätzbar machen. Adam hat zu den besten Talenten der Diezschule gehört und in einer den Leiblschen Bestrebungen wesensverwandten Malerei hat er die speziellen Eigentümlichkeiten und Schönheiten der Tiergattung, die zu schildern er sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, in unübertrefflicher Weise festgehalten.

Ein feiner Zeichner vor allem war RICHARD PÜTTNER, der ebenfalls den Verstorbenen des Jahres 1913 zuzählt und durch eine Ausstellung von Arbeiten seiner Hand geehrt wird.

Und nun von den Toten zu den Lebenden. Nochmals muß da am Eingange einer Besprechung betont werden, wie schwer es einem im Glaspalast gemacht ist, auch nur einigermaßen gerecht des kritischen Amtes zu walten; man kann angesichts der großen Gleichartigkeit vieler Werke nichts tun, als ganz nach persönlicher Liebhaberei auswählen, sonst käme man in dieser Riesenschau zu keinem Ende.

In der *Künstlergenossenschaft* notiert man vor allem wieder eine Anzahl vortrefflicher Landschaften. Da verfolgt man noch die Spuren einer älteren, so hingebungsvollen Landschaftskunst, doch auch die Einwirkungen der Eindrucksmalerei gehören zum gesicherten Besitz. HAGEMEISTERS malerisch kühn und breit hingestrichene „Alte Mühle“ muß man da hervorheben, dann sein „Olevano“, eine Felsenlandschaft, die ihr feiner dunkler Ton auszeichnet. Auch der „Sommertag“ von C. ALBRECHT fällt auf, groß gesehen wie er ist, gut im Rahmen stehend und beste malerische Qualitäten in sich bergend. BOLGIANOS „Bergmoos bei Seefeld“ ist von frischem Stimmungsreiz, MACKOWSKYS „Vorfrühling“ höchst unmittelbar in

Münchner Glas-palast 1914

FRITZ AUGUST VON KAULBACH
BILDNIS DER GRÄFIN S.

der Wirkung und ähnlich macht sich KÖNIGSBERGERS „Ansicht von Wasserburg“ und C. GERHARDINGERS „Auer Dult“ (Abb. S. 58) geltend, die mit viel Liebe und Ernst gemalt sind. ED. T. COMPTON gibt in „Ueber dem Nebelmeer“ ganz ausgezeichnet das Dunstige und die eisige Ruhe seines Hochgebirgsmotives wieder, in ED. HARRISON COMPTON (Dorf in den Bergen) hat er einen begabten Sohn und Schüler, und Z. DIEMER fügt sich den beiden an in einer Landschaft aus Sizilien, die wie bei den Comptons eine exakte Durchbildung mit empfindsamer lebendiger Malerei vereinigt.

Im Bildnis zeichnen sich wie immer W. FUNK und B. VON SZANKOWSKI aus, der erstere heuer namentlich durch ein sehr nobles Damenbildnis von großer Tonschönheit, auch durch ein famoses Selbstbildnis (Abb. S. 62), während der zweite besonders in seinem mondänen „Porträt der Baronin G.“ gefällt.

Eine besondere Pflege erfährt hier noch von altersher das mehr genreartig gehaltene Figurenstück oder die genreartige Bildnismalerei. Ein Meisterstück minutiöser Detailmalerei ist da C. KRONBERGERS „Invalide“, auch ein „Männlicher Kopf“ von G. SCHILDKNECHT ist stark in seiner physiognomischen Gestaltung, zu der ein „Fränkischer Bauernkopf“ P. PHILIPPIS noch ein feines dekoratives Stilgefühl fügt, während der „Raucher mit Hund“ von B. CLAUSS eine humorvolle Charakteristik mit künstlerisch guter Malweise verbindet. Zu

WILHELM FUNK SELBSTBILDNIS
Münchner Glaspalast 1914

HANS v. BARTELS LACHENDES MÄDCHEN
Münchner Glaspalast 1914

vermerken sind auch die flotten Aktmalereien A. DE BOUCHÉS.

Von den drei Kollektivausstellungen in dieser Abteilung ist die F. A. VON KAULBACHS, wie immer pompös, voll konservativer Geschmackskultur (Abb. S. 61); ROUBAUD ist eine beachtenswerte Erscheinung jener Uebergangsstufe von älterer zur Eindrucksmalerei und FUGEL ein solider, kenntnisreicher Darsteller heiliger Affären und biblischer Legenden und Berichte, die er aber alle in mehr illustrativer, als nach der künstlerischen Seite hin vertiefter Weise zum Vortrag bringt.

In der *Luitpold-Gruppe* gibt es auch heuer wieder allerhand Schönes; sie hat sich ja in den letzten Jahren ganz in der Richtung der Secession hin entwickelt und prinzipiell besteht zwischen dieser und ihr eigentlich nurmehr *der* Unterschied, daß die Secession noch ihre berühmten alten Führer voraus hat.

Auch hier blüht vorab die Landschaftsmalerei, getragen von starken Begabungen, wie H. HEIDER, der in seinem Bild „Aus der Geitau“ so kraftvoll und überzeugend vor uns steht, wie nur immer, R. VON PETUEL, der ihm zur Seite tritt, und eine Natur voll Ernst und Empfindungswärme ist, VON KLINCKERFUSS und KIMBEL, von denen der erste einen außerordentlich stimmungskräftigen „Winterabend an der Prien“ vorweist und der letztere immer mehr zu einem sicheren Können und künst-

lerischer Auffassung emporwächst. Eine suggestive Verbindung von Landschaft und Tierbild gibt A. PURTSCHER in seinem „Morgennebel“, M. HEYMANN ist einer der geistreichsten und delikatesten Vedutenmaler, die wir haben; von ihm auch ein sehr feiner farbiger „Kinderakt“ (Abb. S. 58), und E. FEIKS bietet in dem „Rennplatz“ eine Darstellung, die strengste Sachlichkeit mit voller künstlerischer Kraft eint. HOFMANN-JUANS Komposition ist sicherlich eine der stärksten Leistungen der Schau, und SCHNACKENBERGS „Russisches Ballet“ (Abb. S. 56) muß ob seiner schönen farbigen, wie linearen Geschlossenheit und des malerisch reizvollen Vorwurfes wegen gleichfalls der Liste der beachtenswerten Hervorbringungen einverleibt werden.

Im *„Bund“* zeichnen sich insonderheit wieder die Bildnismaler W. THOR und A. GREGORITSCH aus, der eine hat diesmal ein Regentenbildnis geschaffen, das wirklich alles in den letzten Jahren an Fürstenporträts Geschaffene weit in den Schatten stellt, auch sonst bringt Thor, wie gewohnt, Bildnisse von klarem Können und Präzision; ähnlich gut ist Gregoritsch, namentlich in den Herrenbildnissen. Ein im Auge zu behaltendes Talent des Bundes ist O. GRASSL, der nur erst mehr aus einem ihm noch anhaftenden Akademismus herauskommen muß, um sicher zu Ansehen und Bedeutung zu kommen.

Bei den *„Bayern“* ist C. VON MARRS „Jüngling zu Naim“ Clou (Abb. geg. S. 65); eine meisterhafte Riesenkomposition von malerisch wie zeichnerisch gleich vorzüglichem Range, URBANS „Meeresstille“ reiht sich seinen bekannten, leuchtkräftigen und atmosphärisch frischen Malereien würdig an und VÖLKERLINGS „Borgo von Rimini“ (Abb. S. 60) gefällt ebenfalls, weil dieses Stück etwas von dem Reiz der simplen Landschaftsveduten aus der Zeit klassizistischer und romantischer Malerei an sich hat. Daneben wären hier zu nennen Arbeiten von W. GEFFCKEN, RAFFAEL und GEORG SCHUSTER-WOLDAN (Abb. S. 55.)

RICHARD MÜLLER — TODESKAMPF (ZEICHNUNG)
Münchner Glaspalast 1914

In der Außer-Münchener-Abteilung ist bei den Berlinern KALLMORGENS „Luftspiegelung“ zu vermerken, ein Stück von Intimität und allerhand schönen Eigenschaften, unter den Düsseldorfern haben E. VON GEBHARDT ein charaktervolles Figurenstück „Betender alter Mann“, W. HAMBÜCHEN eine ansprechende Marine und SCHREUER die flott gearbeitete „Gesindestube“ eingeschickt, von Königsberg das lichtdurchflutete Interieur „Nachmittagsonne“ (Abb. S. 59) des schon unter den Landschaftern erwähnten CARL ALBRECHT.

Allerhand Schönes legen die diversen graphischen Säle aus, ihnen kommt hier leider immer nur die Rolle von Stiefkindern zu und man kann, will man den zur Verfügung stehenden Raum nicht überschreiten, kaum mehr als Namen in die Erinnerung rufen oder vormerken. Ich notiere regellos im Vorbeigehen WOLFSFELDS energische Radierungen, die flotten Arbeiten von L. KASIMIR, Graphika von MARON, SOUCI und CARLETON, auch SCHNACKENBERG und HEYMANN sind hier nochmals zu erwähnen, HAUEISEN, der Badener, GINO PARIN, der feine und elegante Zeichner, die Radierer R. MÜLLER (Abb. S. 63), HAHN, SCHINNERER und WILM, R. STEINHAUSEN-Charlottenburg und sein Landsmann H. MEYER, die alle Hochbeachtenswertes mit Stift und Stichel schaffen.

Die Plastik ist im Glaspalast meist nicht sehr bedeutend, viel braver, tüchtiger Akademismus, manch fleißiges Streben, aber nur wenig eigentliche Genialität. Das bedeutendste Werk ist heuer wohl PLACZEKS kraftvolle „Dämmerung“ (Abb. S. 64), ein polychromer Marmorkopf von P. SCHULZ hat schöne Werte des Ausdrucks, eine Bildnisbüste von BEERHALTER ist lebendig modelliert und in den Flächen bewegt und W. VON BARTELS' „Hirtin“ ist in ihrem frischen Naturalismus bei doch fester Form sehr reizvoll und befriedigend. Hervorzuheben sind schließlich der große Brunnen des Münchners E. BEYRER (Abb. S. 57) und ein sandalenbindender Hermes von W. WANDSCHNEIDER in Berlin.

OTTO PLACZEK — DÄMMERUNG (GIPSMODELL)
Münchner Glaspalast 1914

Münchner Glasplast 1914

CARL VON MARR
DER JÜNGLING ZU NAIM

EMIL ORLIK — VOR DER STADT (RADIERUNG)

Graphische Ausstellung Leipzig 1914

DIE ERSTE INTERNATIONALE GRAPHISCHE KUNST-AUSSTELLUNG IN LEIPZIG 1914

Von RICH. GRIMM-SACHSENBERG

Die Ausstellung der zeitgenössischen Graphik ist als Gesamterscheinung eine der glänzendsten Vorführungen auf der Bugra. Aber ich glaube doch nicht, daß der Sache selbst mit der Darbietung solcher Massen gedient wird, da bei dem Uebermaß von etwa 4000 kleinen intimen Kunstwerken die Werte einander erdrücken. Qualitätsparade, Verkaufsschau und Personenkult sind drei zu verschiedene Dinge, als daß sie sich auf einer solchen Ausstellung vereinigen ließen. Der Einheitsgedanke dieser Ausstellung mußte sein: Internationale Qualitätsparade. Der Gedanke an eine Verkaufsschau dürfte hierbei nicht aufkommen und durch die Ausschaltung des Personenkultes wäre auch die Qualität der Ausstellung keinesfalls beeinträchtigt worden. Ein Drittel der ausgestellten Arbeiten eines SLEVOGT, LIEBERMANN, KLINGER, KLIMT, GREINER, KÖPPING hätte genügt, um ihr graphisches Schaffen in diesem Zusammenhang richtig zu würdigen. Von PETER HALM ist dagegen verhältnismäßig nur wenig zu sehen. Und wo bleibt ein Künstler wie ERNST MORITZ GEYGER oder auch BÖHLE? Und die Monotypiekabinette sind schließlich eine arge Belastung und versuchen der Ausstellung den bedenklichen Charakter eines Verkaufsladens zu geben.

Die Gruppe des Deutschen Künstlerbundes läßt nur die Qualität sprechen und weist dadurch ein höheres Niveau auf als die Deutsche Kunstgenossenschaft, die aber, nach den gleichen Grundsätzen gesichtet, durchaus nicht zurückzustehen brauchte. Denn der Unterschied in der Tendenz der beiden Gruppen will in bezug auf die Güte nichts besagen. Wenn viel junger Nachwuchs (z. T. Schüler von Halm, Köpping, Wolff) sich dem Künstlerbund zuwendet, so ist das Zufallssache und hat seinen Grund darin, daß dieser die Graphiker durch seine jährlichen Ausstellungen und durch den Villa Romana-Preis für sich zu interessieren verstanden hat. Bei einer internationalen Schau, wie das hier der Fall ist, haben wir beide Gruppen als ein Ganzes anzusehen und neben dem Ausland als solches zu bewerten.

Alle graphischen Techniken haben in den

verflossenen 30 Jahren eine arge Umwälzung erlebt, hervorgerufen durch die allgemeinen revolutionären Zeitströmungen auf allen geistigen Gebieten, auf denen der bildenden Künste im besonderen. Die Strömungen und Umwälzungen in der Malerei sind von außerordentlichem Einfluß auf die Graphik gewesen. In der Zeit um 1860 lastete, ich möchte sagen: ein Dogma auf der Kupfer-, Holz- und Steinplatte, bis die großen französischen Impressionisten wie Manet, Delacroix, Renoir, Toulouse-Lautrec u. a. — anknüpfend an Goya, Corot, Millet neben der Leinwand auch die graphische Platte wieder befreiten. Dieses Erbe hat Deutschland übernommen und Menzel, Leibl, Stauffer-Bern, Klinger, Ernst Moritz Geyger, Köpping, Halm, Liebermann und nun die junge Generation haben die Emanzipation der Platte mächtig fortgeführt. Nirgends ist heute — und das zeigt die Ausstellung unbedingt — soviel weiterströmende Kraft zu finden als in der gegenwärtigen deutschen Graphik. Alle Pionierarbeit in der Entwicklung der Malerei findet in der Graphik ihren Widerhall. Denn die fruchtbarsten Einwirkungen empfängt sie entschieden von der modernen Malerei und diese Wechselwirkungen — technische wie intellektuelle — sind ungeheuer interessant und lehrreich. Wir haben heute nur noch wenige Graphiker, die beispielsweise *nur* Radierer sind. Unsere Graphiker sind Maler, und das in erster Linie, dann sind sie Radierer, Holzschneider und Lithographen. Das ist ein gesundes Verhältnis und verbürgt eine gesunde Weiterentwicklung. Beweis der Geschichte: Dürer, Rembrandt, Goya, Millet, Menzel, Zorn, Slevogt usw. — Das bestimmte zeichnerische und malerische Können gewährleistet auch ein persönliches graphisches Schaffen und schützt vor Spielerei und einem stumpfsinnigen Versinken in Technik. Hier ist dann Technik nichts Feststehendes, sondern bei jeder neuen Aufgabe etwas Fragliches, nichts Terroristisches, sondern Disponibles, nichts Artistisch-Autokratisches, sondern Dienendes. Darum der Reichtum. Ein Max Liebermann nimmt die Nadel in die Hand und sie muß seiner künstlerischen Absicht dienen. Und so finden SLEVOGT, KLINGER, ERNST MORITZ GEYGER, CORINTH, ORLIK, BÖHLE, MEID, WILLI GEIGER, MELZER, WOLFF, SCHIESTL, so ZORN, MUNCH, VALLET, STEINLEN, BRANGWYN, LARSON, REDON und wie sie alle heißen mögen den persönlichen Ausdruck ihres Könnens. Daß aber — nebenbei gesagt — diese Graphiker auch einen alten Meister in seiner besonderen Art vorzüglich reproduzieren können, beweisen die paar Proben, die wir von ORLIK, EINSCHLAG und LEDERER in der Ausstellung finden.

Das sind die Gedanken, die sich mir als das Ergebnis beim Gesamtüberblick ergeben. Aus diesem Standpunkt heraus ergibt sich auch mein Verhältnis gegenüber den einzelnen Arbeiten. Und nun will ich den fremdländischen Abteilungen noch einige Worte im besonderen widmen.

Die *Schweiz* schließt sich unmittelbar an die deutschen Säle an und zeigt, wie auch Schweden und Norwegen, in ihren Ausdrucksformen die gleiche Tendenz: frische Expansionslust und fröhliches Abenteuern. Eine Reihe von starken Talenten, wie: HODLER, AMIET, VALLET, THOMANN, STIEFEL, ALDER usw. geben der schweizerischen Graphik das Gepräge. Die *schwedische* Abteilung erhält ihre Note in der Hauptsache durch ZORN und LARSON. Die Blätter Zorns offenbaren schon rein technisch, sagen wir sprachlich, alle Schönheiten und Reize, die die Kupferplatte und Radiernadel offenbaren können, und das nun in Verbindung mit dem, was uns der Künstler Zorn zu sagen hat, ergibt Kunstwerke reinsten Stils. LARSON, LUCK, SCHWAB, SPARRE, BERGSTRÖM u. a. reihen sich ihm an. Den Saal der *Norweger* beherrscht MUNCH mit seinen Monumental-Schöpfungen, die sich wie geformte Granitblöcke quer über den Weg lagern. Daneben stehen noch E. WERENSKIÖLD, LUND und KAOLI. Bei den *Oesterreichern* hilft die geschmackvolle Aufmachung nicht über eine gewisse kühle Leere hinweg. Die Porträts von SCHMUTZER sind zumeist vortreffliche Leistungen. Mit den Holzschnitten von STOITZNER, den subtilen Exlibris-Radierungen von COSSMANN und einigen Blättern von SVABINSKY ist das Beste erschöpft. *Ungarn* hat zwar in seinen Reihen keine so blendende Persönlichkeit wie Schmutzer, aber das Niveau ist ein höheres: RIPPL-RONAI, ISTVAN, KRON, OLGYAI und PRIHODA seien hier genannt. *Frankreich* gibt ein durchaus falsches Bild vom Stande seiner gegenwärtigen Graphik. Viele der markantesten Erscheinungen (Forain, Besnard, Renoir, Jeanniot, Bejot, Huard, Léandre, Vuillard u. v. a.), die diesen Sälen das Gesicht geben würden, sind nicht anzutreffen, und der Gesamteindruck läßt vermuten, daß hier ein Pariser Kunsthändler sein zufälliges, reichversehenes Lager ausbietet. Mit einigen vorzüglichen Arbeiten ist LEGRAND, LEPÈRE, GOBO, LEHEUTRE, LATENAY, CHAHINE und ACHENER da. Als moderne Künstler ragen einzig STEINLEN und REDON heraus. Die *englischen* Säle, die — was Qualität an sich betrifft — jeder Konkurrenz standhalten, tragen den Stempel ruhiger Abge-

E. L. EULER MALER VOLKERLING (RADIERUNG)
Graphische Ausstellung Leipzig 1914

schlossenheit und soliden technischen Könnens. Die englische Graphik ruht auf den Quadern: Rembrandt, Goya, Millet; und Seymur Haden und Whistler haben ihr in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Richtung gegeben, die sie in konsequenter sprungloser Entwicklung weiter verfolgte bis heute. Von BONE, BRANGWYN, D. Y. CAMERON, COPLEY, DODD, HOLROYD, PENNELL, PRYSE, ROTHENSTEIN, STRANG, SMART u. e. a. ist je eine kleine Kollektion köstlicher Blätter zu sehen. Die *holländische* Graphik zeigt auf allen Gebieten eine technische Tüchtigkeit, die sich kunstgewerblich vortrefflich bewährt, während ihr als freie Graphik durchweg (Toorop ausgenommen) eine gewisse Schwunglosigkeit und Einförmigkeit anhaftet. Das Niveau der *Belgier* ist ganz mäßig. *Spanien* und *Amerika* sind leider nur durch ein paar z. T. recht gute Blätter vertreten. Der Eindruck des *italienischen* Saales ist ein verschwommener, nicht schlecht, nicht gut. Nur ein paar Lithographien von CASCELLA, Holzschnitte von MANTELLI und einige Radierungen von SARTORIO stechen vorteilhaft heraus. Aehnlich verhält es sich auch mit der *russischen* Graphik. Eine eigene Kultur kommt bei ihr ebenfalls nicht zum Ausdruck, sie ist vielmehr ein Konglomerat aller westlichen Kulturen. Weit bedeutender erscheint mir die Ausstellung russischer Illustratoren in ihrem Staatspavillon.

ERICH WOLFSFELD — DANAË (RADIERUNG)

Graphische Ausstellung Leipzig 1914

SOLLEN WIR BILDER AUS BELGIEN FÜR DIE DEUTSCHEN SAMMLUNGEN NEHMEN?

Von Karl Voll

Die Nachricht, daß von deutscher Seite in Belgien eine Inventarisierungskommission für Kunstdenkmäler eingerichtet worden ist, hat im In- und Ausland die Anschauung hervorgerufen, daß die Deutschen beabsichtigen, einen alten Kriegsbrauch wieder aufzunehmen und ihre Sammlungen durch Raub oder, wenn man es freundlicher ausdrücken will, durch Konfiskation in Belgien zu vermehren. Man hat sogar viele Stimmen gehört, die mit einem etwas wilden Humor eine solche Maßnahme für wünschenswert und möglich erklärten. Das sind jedoch belanglose Meinungen der Laien; an amtlichen Stellen denkt man nicht an eine Wiederholung des „Gallischen Bilderraubs", durch den Napoleon I. im Anfang des 19. Jahrhunderts das Louvre zum großartigsten Museum gemacht hat, das es seit den Zeiten des römischen Kaisers Hadrian jemals gegeben hat.

Wir haben hier die Angelegenheit vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus zu betrachten und kommen zu demselben Resultat, das durch das Völkerrecht festgelegt ist, daß nämlich der öffentliche Kunstbesitz der Nationen auch im Kriege in seinem vollen Bestande gewährleistet ist und durch Konfiskation nicht geschmälert werden darf. Im gegebenen Falle wollen wir zunächst von den Werken der altniederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts sprechen. Wollten wir von ihnen für unsere deutschen Museen das

nehmen, was für diese wichtig und brauchbar ist, so würden wir nicht nur Belgien berauben. Wir würden auch allen denjenigen, die sich späterhin in dem Ursprungslande dieser Kunst das Verständnis für ihre zwar große, aber strenge und uns Heutigen nicht mehr leicht zugängliche Schönheit holen wollen, diesen Versuch unmöglich machen. Man darf sagen, daß man dadurch nicht nur Belgien, sondern auch die Menschheit um ein großes Gut bringen würde; denn wie die meisten Kunstwerke, kann man auch die altniederländischen so ganz recht nur in dem Lande verstehen lernen, wo sie entstanden sind, und in der Umgebung, für die sie bestimmt waren und von der sie seinerzeit ihr Leben erhalten haben. Wenn Belgien an großen Meisterwerken seiner Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts noch sehr reich wäre, so dürfte man vielleicht eher daran denken, die Kriegslage zu benützen und möglicherweise im Wege eines zwangsweise durchgeführten Tausches einige Stücke für Deutschland zu erwerben, die für unsere deutschen Museen recht wünschenswert sind. Aber leider besitzt auch Belgien, zumal von der klassischen Zeit der altniederländischen Schule, nur wenige Stücke, die man Meisterwerke ersten Ranges nennen darf. Wenn wir uns auf die wichtigste Epoche, auf das 15. Jahrhundert, beschränken wollen, so ist in öffentlichem belgischem Besitze noch nicht einmal mit mehr als zwei Dutzend Bildern zu rechnen, die auf diesen Ehrentitel Anspruch erheben dürfen, und von diesen sind manche

RUDOLF SCHIESTL — SINGENDER SCHÄFER (RADIERUNG)

Graphische Ausstellung Leipzig 1914

Graphische Ausstellung
Leipzig 1914

GEORG JAHN
TRINA (RADIERUNG)

Graphische Ausstellung
Leipzig 1914

VIKTOR OLGYAI
IVAN (RADIERUNG)

nur die Reste von zerstreuten Altarwerken oder sie sind schwer beschädigt und haben viel von ihrer ursprünglichen Schönheit eingebüßt. Von dem Hauptmeister, von Jan Eyck, sind nur noch in Gent und in Brüssel Reste des berühmten Genter Altares und außerdem in Brügge und Antwerpen je zwei Bilder seiner Hand. Von Rogier van der Weyden besitzt Belgien kein einziges sicheres Stück mehr; die wenigen, die ihm in Brüssel, Löwen und Antwerpen zugeschrieben werden, können sich angesichts der gesicherten Hauptwerke des Meisters nicht aufrecht erhalten. Von dem so viel umstrittenen Meister von Flemalle gibt es nur ein, allerdings bedeutendes Werk in sehr schwer zugänglichem Privatbesitz. Dirk Bouts, der in den letzten Wochen bei Gelegenheit des Brandes von Löwen so oft genannte Stadtmaler von Löwen, ist nur noch mit vier authentischen Tafeln in Belgien vertreten, und von diesen ist die eine nicht gut erhalten und eine andere ist der verhältnismäßig unscheinbare Rest eines stattlichen Altarwerkes, dessen Flügel nach Berlin und München versprengt worden sind. Von Hugo van der Goes, dem jetzt ebenfalls so viel erwähnten Hauptmeister aus der Nachfolgerschaft des Jan van Eyck, ist nur noch ein Bild in Brügge nachweisbar. Die meisten sicheren Werke haben wir von Memling, dem letzten der großen niederländischen Quattrocento-Maler; es mögen ihrer ein rundes Dutzend sein. Wenn wir also diese Ziffern zusammenrechnen, kommt eine so kleine Summe heraus, daß sie keine Schwächung verträgt. Man muß nur in dem großen altniederländischen Saal des Brüsseler Museums gewesen sein, um zu wissen, welch eine Trostlosigkeit entstehen würde, wenn man aus ihm die Bilder von Eyck, Bouts, Memling, Quinten Massys, Mostart und Orley entfernen wollte. Es bliebe dann ja wohl noch manches kunstgeschichtlich interessante Stück übrig, wie die vielumstrittene Grablegung, die dem Petrus Christus zugeschrieben wird; aber ein künstlerisches Interesse würde der Saal nicht mehr bieten, und gerade weil er nach Entfernung der erwähnten Tafeln an seinen hohen Wänden noch immer eine übergroße Anzahl von meistens sehr trockenen Bildern der niederländischen Gotik zu zeigen hat, so würde er dem Publikum keinen Genuß gewähren können und würde ihm auch einen sehr falschen Begriff von einer Malerschule geben, die bis auf den heutigen Tag auf dem von ihr gepflegten Gebiete niemals wieder erreicht worden ist. Man sieht daraus, daß eine solche Beraubung der belgischen Museen, wie sie noch kürzlich Dr. Emil Schäffer in einem von „Kunst und Künstler“ veröffentlichten Aufsatz empfohlen hat, nicht nur dem Lande einige Dutzend Bilder entführen, sondern der ganzen Kulturwelt die Möglichkeit nehmen würde, sich an der von Natur und Geschichte dazu bestimmten Stelle ein zuverlässiges Urteil über eine der merkwürdigsten und leistungsfähigsten Malerschulen der Welt zu verschaffen.

Es wird aber gut sein, wenn wir den Fall auch noch von der andern Seite und recht kühl betrachten. Anatole France sagt in seinem höchst geistreichen Buch „La Vie de Jeanne d'Arc“ mit einer uns heute wieder recht sehr interessierenden Gleichmütigkeit: „En guerre, où est le profit, n'est point la honte.“ So wenig schlechten Geruch das aus dem Schmutz geholte Gold für Kaiser Vespasian hatte, so wenig würde es manchen verdrießen, wenn wir unsere Museen mit Bildern bereichern würden, an denen das Odium des Raubes klebt. Aber wenn wir von dieser doch wohl etwas frivolen Auffassung abgehen und sachlich prüfen, was für die deutschen Sammlungen in bezug auf altniederländische Kunst dabei herauskommt, so ist ein besonders starkes Resultat kaum zu erwarten; denn die Bilder kämen ja doch nicht in eine einzige Sammlung, sondern würden an mehrere verteilt werden. Da es sich aber nur um ungefähr zwei Dutzend Bilder handelt, die auf beiläufig sechs Museen verteilt würden, so wären zwar bei der großen Qualität dieser Werke die einzelnen Sammlungen sehr gestärkt, aber es würde trotzdem selbst in der Berliner Galerie, die die weitaus reichste an bedeutenden altniederländischen Bildern ist, kein solches Ensemble entstehen, das dem erfreuenden und lehrreichen Gesamteindruck gleichkommt, den wir in den belgischen Städten bekommen. Wir hätten einige, allerdings ausgezeichnete Bilder mehr in Deutschland, könnten aber keinen Ersatz schaffen für die Vernichtung jenes heute noch so imposanten Totaleindruckes, den uns eine belgische Reise gewährt. Es ist darum nur anzuerkennen, daß sich auch Wilhelm Bode gegen den oben erwähnten Aufsatz von Emil Schäffer ausgesprochen hat.

Aber wir könnten aus der Kriegslage vielleicht in anderer Hinsicht Nutzen für die Erkenntnis der altniederländischen Malerei ziehen. Ihr Hauptwerk ist der berühmte Genter Altar, der leider im Anfang des 19. Jahrhunderts zerrissen worden ist. In der Bavokirche von Gent befinden sich nur noch die vier Mitteltafeln dieses riesigen, im Jahre 1432 enthüllten Werkes der Brüder van Eyck, zu dem in dem Brüsseler Museum die Tafeln von Adam und Eva gehören. Die Flügel sind im

EDUARD VALLET HEUERNTE (HOLZSCHNITT)

Graphische Ausstellung Leipzig 1914

Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Seit langem ist es ein Wunsch der Kunstgeschichte, den Altar wieder einmal, wenn auch nur für kurze Zeit, zusammenzustellen, so daß wir einen Begriff von einer Gesamthaltung bekämen und manche sehr wichtige Frage danach beurteilen, vielleicht lösen könnten. Im Jahre 1902 soll die Erfüllung dieses Wunsches, besonders durch das Entgegenkommen der Berliner Galeriedirektion nahe gestanden, aber am Schlusse doch an dem Widerstand des Genter Erzbischofs gescheitert sein. Jetzt, wo die Deutschen in Belgien die Herren sind und den Einheimischen viel Freundlichkeiten erweisen können, wäre es wohl möglich, den sonst unbeugsamen Willen der Kirchenbehörden zu beeinflussen, so daß irgendwo der Altar wieder als Ganzes gesehen werden dürfte. Man würde das wohl nicht während des Krieges selbst tun; jedoch ließe sich für eine spätere Zeit darüber eine bindende Abmachung treffen.

Dasselbe gilt für das Abendmahl des Dirk Bouts, das kürzlich aus der brennenden Peterskirche von Löwen durch die Deutschen gerettet worden ist. Die dazu gehörigen Flügel befinden sich im Kaiser-Friedrich-Museum und in der Münchener Pinakothek. Der Altar muß als Ganzes sehr stattlich gewesen sein, während die einzelnen Tafeln, für sich allein gesehen, etwas klein wirken. Auch hier würde uns die Zusammensetzung des Altares recht erwünschte Aufklärung geben.

Ich habe mit Absicht nur von den Hauptwerken gesprochen, die ein allgemeines Interesse beanspruchen. Es gibt nun noch eine Menge von gotischen Bildern zweiten und dritten Ranges, um die vielleicht die Klage seitens der beraubten Belgier nicht so groß wäre. Wenn diese entführt würden, so dürfte man wohl von einer Art von Ungeschicklichkeit sprechen; denn unseren Galerien von Werken Alter Meister tut nicht etwa eine Vermehrung des kunstgeschichlichen Ballastes not, sondern eine Verringerung des Bestandes, damit der Besucher nicht durch die vielen nebensächlichen, vielleicht gar wertlosen Werke minderen Ranges jene Abkühlung seiner Freude erfährt, über die nicht wenig geklagt wird.

KUNSTSCHÄTZE UND KRIEGSSCHICKSALE

Von Georg Jacob Wolf

Die Wirkungen des Krieges auf Zustände, Verhältnisse und Aeußerungen der bildenden Künste treten in mannigfaltigster Art in die Erscheinung. Am bemerkenswertesten ist, daß mit einem Male alles seichte Imitatorentum fremder Kunst, alle unangebrachte Ausländerei weggefegt ist, und daß man fortan wieder an hervorragend deutsch gemutende Schöpfungen anknüpfen wird. Indessen müßte, so erfreulich dieses Besinnen auf sich selbst ist, jeder überlegende Kunstfreund schärfsten Widerspruch erheben, wenn fortan in Bausch und Bogen aller nicht-deutschen Kunst das Todesurteil im deutschen Kunstleben gesprochen sein sollte, und wenn dieses unvernünftige Beginnen, das sich mit Unrecht das dürftige Mäntelchen des Kulturpatriotismus umhinge, sich vielleicht gar auf die alten Meister, auf die Klassiker erstreckte. Als Swarzenski im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. unmittelbar nach dem Kriegsausbruch klassische französische Meister abhing, da tat er das nicht, weil er mit einem Schlag diese Werke geringer geachtet hätte oder weil sie ihm ihrer Herkunft wegen verleidet gewesen wären. Sondern er tat es, um sie auch nicht der entfernten Möglichkeit von Attentaten, die freilich nach unserer Meinung in Frankfurt ebensowenig zu befürchten waren, wie sie auch an anderen Plätzen nicht eingetreten sind, auszusetzen.

Zu diesem Aeußersten wäre es ja nun zwar, wie gesagt, sicher nicht gekommen und so mag das Vorgehen Swarzenskis für den voraussetzungslosen Beobachter als ein Symptom angesehen werden, wie — auf anderem Gebiet der Geisteskultur — die Umfrage des Deutschen Theaters in Berlin, ob man in unserer Zeit auf deutschen Schaubühnen, ohne vaterländische Gefühle zu verletzen, Shakespeare spielen dürfe. Der deutsche Reichskanzler antwortete darauf: na-

HERMANN PAMPEL — STIER (RADIERUNG)

Graphische Ausstellung Leipzig 1914

W. O. J. NIEUWENKAMP

DIE HOLZHACKER (RADIERUNG)

Graphische Ausstellung Leipzig 1914

H. KAUMANN HAMBURGER HAFEN (RADIERUNG)
Graphische Ausstellung Leipzig 1914

türlich müsse man ihn spielen, denn Shakespeare gehöre der ganzen Welt. Ebenso gehören aber Rubens, van Dyck, Teniers, Watteau, Delacroix, Courbet, die Kathedrale von Reims und das Rathaus von Löwen der ganzen Welt. Denn es ist das innerste Wesen aller wahren, großen Kunst, daß sie international ist, d. h. daß ihre nationale Eigenart so sehr in das allgemein Künstlerische gesteigert ist, daß ihre absolute Schönheit und ihr absoluter Wert jedem, welcher Nation auch immer er sei, einleuchten und jedes Herz rühren muß, ob es nun einem Deutschen, Franzosen, Belgier oder Amerikaner im Busen schlägt.

Für solche Erwägungen waren die Deutschen von jeher sehr empfänglich, überempfänglich sogar, und trotzdem behauptet man in Frankreich, Belgien, England, Schweiz und Italien von eben diesen Deutschen, daß sie mit wahrer Lust und mit aller Bewußtheit an das Zerstören belgischer und französischer Kunstwerke gegangen seien. Trotz jener Frankfurter „Symptome" muß man die Unterstellung, die Deutschen hätten eine barbarische Zerstörerfreude, mit allem Nachdruck zurückweisen. Sogar die knappen Berichte des deutschen Generalquartiermeisters wurden beredt, wenn die Sprache auf die Notwendigkeit der Beschießung von Reims kam, man hörte in diesen sonst so wortkargen Nachrichten, daß möglichste Schonung der Kathedrale bei der Beschießung der Stadt angeordnet sei, und der Kardinal-Erzbischof Luçon von Reims hat ausdrücklich bestätigt, daß diesem Befehl des deutschen Generalkommandos entsprochen wurde, solange es die Franzosen nicht selbst unmöglich machten. Was will solchem Zeugnis gegenüber der kopflose, tendenziöse Protest römischer Künstler gegen „deutschen Vandalismus" besagen? Wie konnte sich vor allem Ferdinand Hodler unterstehen, in einen ähnlichen Protest, der von der Schweiz ausging, einzustimmen? Er vor allen mußte es aus eigener Erfahrung wissen, daß die Deutschen die Kunst in treue Obhut nehmen, denn seine eigene Kunst hat nirgends anderswo Heimstatt und Kultus gefunden als in dem jetzt von ihm besudelten Deutschland. Daß aber die Kathedrale von Reims tatsächlich zu Schaden gekommen ist, das ist nicht durch eine Vandalentat veranlaßt, sondern das ist ein, wie inzwischen einwandfrei festgestellt, von den Franzosen durch eigene Handlungsweise provoziertes Kriegsschicksal, wie es gerade Werken der

Architektur oft zum Verderben wird. Ein Kriegsschicksal ist auch die Verbrennung der Löwener Universitätsbibliothek, die in dem Brand der Straßburger Bibliothek von 1870, durch den herrliche Bilderhandschriften und Unica von oberrheinischen Wiegendrucken zugrunde gingen, ein Vorbild hat. Auch den Verlust des herrlichen Rubens in Mecheln in der Liebfrauenkirche, den reichen Fischzug darstellend, haben wir zu beklagen, und so ist wohl noch dieses und jenes Kunstwerk nicht nur den Belgiern, sondern uns allen verloren gegangen. Aber wer wollte sich unnütz und anmaßend gegen diese Kriegsschicksale auflehnen: man muß sie hinnehmen wie Einwirkungen höherer Gewalt und muß Fassung bewahren. Man muß vielmehr voll des Dankes sein, daß viel Kunstgut, das dem sicheren Untergang verfallen schien, doch noch gerettet werden konnte. Man muß den braven deutschen Landsturmleuten danken, daß sie die Perle profaner Gotik, das Rathaus in Löwen, unter mancherlei persönlichen Fährnissen vor dem sicheren Untergang durch das Feuer bewahrten, und jener Hauptmann und sein Unteroffizier, im Zivilverhältnis ein Student der Kunstgeschichte, die aus der gefährdeten St. Peterskirche in Löwen die schönen Tafeln von Dierk Bouts und von flämischen Primitiven retteten, und jener andere Offizier, der aus dem brennenden Bethaus von Eppeyham zwei altflämische Gemälde herausholte, sind wahrhaftig alles mehr denn „Barbaren“ gewesen. Auch das sind Kriegsschicksale von Kunstwerken — und wer künftig vor diesen Tafeln steht, dem werden sie, erinnert er sich der Gefahr, der sie entrissen worden, doppelt teuer und gleichsam zu einem neuen Leben erwacht sein.

Indessen befürchten Belgier und Franzosen noch ganz andere Kriegsschicksale für ihre Kunstwerke, und unvernünftige, unverantwortliche Hetzer in neutralen Ländern bestärken sie in ihrem Irrtum. Man glaubt, die Deutschen würden in den belgischen und französischen Galerien und Kirchen, in öffentlichen Gebäuden des Staates und der Städte „gute Beute“ machen. Man denkt offenbar an Napoleons I. Beispiel, der sich seinen Salon carré im Louvre in ganz Europa zusammenräuberte und sieht schon die schönsten Gemälde, die heute Brüssel, Gent und Brügge zieren, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. In Deutschland hört man, daß aus dem Louvre die wertvollsten Schätze nach dem französischen Süden, nach Bordeaux und Toulouse, in Extrazügen verbracht wurden, und daß die Monna Lisa wieder Aufenthalt in alter Wäsche nimmt. Es steht

ROBERT STERL — BAGGERER (ZEICHNUNG)

Graphische Ausstellung Leipzig 1914

HEINRICH WOLFF PROFESSOR L. (RADIERUNG)
Graphische Ausstellung Leipzig 1914

dahin, ob diese Flucht aus Angst vor Zerstörung durch deutsche Artillerie oder aus Furcht vor dem deutschen Beutemachen erfolgt. Zwar besteht ein Paragraph in den Haager Konventionen, der den in Sammlungen vereinigten Kunstschätzen eines Landes, das von feindlicher Macht besetzt ist, unbedingten Schutz gewährt, aber dürfen die belgische und französische Regierung, die so häufiger und einschneidender Völkerrechtsbrüche in diesem Kriege sich schuldig machten, das Vertrauen zur feindlichen Regierung haben, daß sie die Konventionen unbedingt respektiert? Ein unverantwortlicher Aufsatz in einer deutschen Kunstzeitschrift, der von einer Kriegsentschädigung in Kunstwerken sprach und schon mit der Aufteilung der belgischen Kunstschätze begann, darf niemand beirren. Bode, der sich vorher des infamen Geschwätzes des italienischen Journalisten Ugo Ojetti zu erwehren hatte, schüttelte auch den deutschen Autor gründlich ab und erklärte, daß er mit solchen Proskriptionslisten nichts gemein habe. Solche Proskriptionslisten anzufertigen, kann man in der Tat den Franzosen überlassen. Im „Débats“ und im „Figaro“ haben einige phantasiebegabte Herren auf die deutschen Galerien hingewiesen, auch auf die Bilder Watteaus in der Privatsammlung des Kaisers, und haben den Wunsch ausgesprochen: was sage ich — Wunsch, die Forderung, daß dieses im Barbarenland schmachtende Kunstgut heimgeführt werde nach Frankreich, in das echte, einzige Kulturland. Und sicherlich wären die Franzosen, wenn ihnen der Einbruch in deutsches Gebiet gelungen wäre, mit dem deutschen Kunstbesitz nicht glimpflich umgegangen. Wir wissen, daß sie seit dem Jahr 1871 der Verlust von Mathias Grünewalds Isenheimer Altar in Kolmar sehr bedrückt, und sie hätten sich ganz gewiß skrupellos dieses hehrsten Gutes deutscher Kunst bemächtigt, wenn es ihnen geglückt wäre, Kolmar zu besetzen. Aber man sollte doch auch denken, daß die Franzosen seit dem Frieden des Jahres 1871 noch nicht vergessen hätten, daß die Kunstschätze in den ihnen verbliebenen Landesteilen unberührt blieben, ja, daß man nicht einmal daran dachte, auf jene Kunstschätze, die Napoleon I. und seine Generale in das Louvre und in andere Museen verschleppt und die man 1815 nicht heimgeholt, Anspruch zu erheben. So ist u. a. das bedeutendste Frühwerk des Rubens, die Anbetung der heiligen Drei Könige, das jetzt eine hohe Zierde des Museums in Lyon bildet, aus dem bayerischen Gemäldeschatz entwendet und nicht mehr zurückgegeben worden, während einige andere wertvolle Stücke, darunter Tizians „Dornenkrönung“ und Altdorfers „Alexanderschlacht“, im Jahre 1815 in die Münchner Sammlung zurückgeleitet wurden. Wie entsetzlich gerade im bayerischen und kurpfälzischen Kunstbesitz

HANS SOLTMANN MUTTER MIT KIND (RADIERUNG)
Graphische Ausstellung Leipzig 1914

von den Generalen der Republik und Napoleons I. gehaust wurde, dafür haben wir Belege genug in den Tagebüchern Mannlichs, der wiederholt die Zweibrückener und Mannheimer Gemäldesammlung mit List und Mut zu retten wußte, aber doch nicht verhindern konnte, daß z. B. der General Le Courbe aus dem Besitzstand der Münchner Sammlung für seine privaten Zwecke wertvolle Gemälde auswählte, während „Bürger" Neveu, der sich mit dem schönen Titel eines „Kommissärs der französischen Regierung für Wissenschaft und Künste in Deutschland" umgab, ähnlich wie in diesen Tagen die Russen, die im Ossolinskischen Nationalmuseum in Lemberg stahlen und plünderten, in München und Schleißheim 72 Gemälde als „Beute" mitgehen ließ. Unwillkürlich denkt man angesichts einer solchen kommissarischen Tätigkeit des Franzosen an jene, die im Auftrag des Deutschen Reiches gegenwärtig in Belgien der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums Geheimrat Falke vollzieht. Seine Besichtigungsrundreise durch die belgischen Kirchen und Museen trug durchaus nicht den Charakter eines Beutezuges, sondern sie diente ausschließlich dem Schutz und der Erhaltung der belgischen Kunstschätze. Denn wie das belgische Staatswesen überhaupt unter deutscher Verwaltung steht, so im besonderen auch der Kunstbesitz Belgiens. Ihn vor Verschleuderung und Verschleppung zu bewahren, das ist die Aufgabe des deutschen Kommissars. Denn selbstverständlich sind gerade jetzt Gemeinde-, Kirchen- und Klösterverwaltungen besonders geneigt, ihre Kunstschätze zu veräußern in der falschen Angst, sie möchten sonst von den Deutschen geraubt werden. Und so hätte jetzt der Weizen der Zwischenhändler geblüht, die mit dem Bargeld zu klimpern vermocht und auf Rechnung amerikanischer Millionäre um billiges Geld flämische Primitive exportiert hätten. Diesen Spekulanten hat der Reichskommissar durch sein Dazwischentreten das Handwerk gelegt. Den Städten aber bleibt ihr Eigentum erhalten. Denn wie im Jahre 1871 das Deutsche Reich das Louvre unberührt ließ, so werden auch in diesem Kriege die Galerien in den eroberten Gebieten intakt bleiben. Soferne freilich eroberte Städte oder Provinzen dem Deutschen Reich nach einem siegreichen Kriege einverleibt werden sollten, müßten natürlich auch ihre Kunstschätze in deutschen Besitz übergehen. Alles Übrige indessen wird seinen früheren Besitzern unversehrt zurückgegeben werden. Für die strenge Durchführung dieser Maßregel bürgt die Besonnenheit der deutschen Reichsregierung und bürgt die Vorsorge, die man bisher getroffen. Im Ausland sieht man das auch ganz gut ein, und in Italien haben einige besonnene Gelehrte, geistige Führer ihrer Nation, sich auch öffentlich zu uns bekannt. Andere aber ersinnen unverschämte Märchen und erzählen einem kritiklosen Publikum, daß ein geheimer Zusammenhang bestehe zwischen dem „mißglückten Beutezug" in belgische Galerien und der Beschießung der Kathedrale von Reims, als deren treibende Kraft — Bode, der „enttäuschte" Generaldirektor der preußischen Kunstsammlungen, bezeichnet wird, eben jener Bode, der seinen eigenen unüberlegten Landsmann zurechtweist mit den prachtvollen Worten: „Meine Überzeugung ist, daß allen Kulturländern die Erzeugnisse ihrer Kunst und ihr rechtmäßiger Kunstbesitz erhalten werden soll und daß wir den Denkmälerschutz wie im eigenen Lande, so auch im Feindesland auszuüben haben."

GEFALLEN AUF DEM FELDE DER EHRE

FRIEDRICH PFANNSCHMIDT. Am 7. September fiel bei Pierre-Morrains bei Chalons als Führer einer Kompagnie der Berliner Bildhauer FRIEDRICH PFANNSCHMIDT, Präsident des Künstlerverbandes deutscher Bildhauer. Geboren 1864 als Sohn des bekannten Berliner Geschichtsmalers C. G. Pfannschmidt, war er Schüler der Berliner Akademie und von Johannes Schilling in Dresden. Sein Bestes hat er in Denkmals- und Kirchenplastiken gegeben; Hamburg besitzt von ihm einen Kaiser Heinrich I., Leipzig ein Denkmal von J. Moser (im Reichsgericht), Zerbst einen Moltke, Eisenach ein Kriegerdenkmal, Tann i. Rhön einen von der Tann; plastische Werke seiner Hand befinden sich u. a. an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, der Gnadenkirche, dem Dom und der Lutherkirche in Berlin. Auch als Schöpfer einer Anzahl Bildnisbüsten (Harnack, Emil Frommel, Kaiser Wilhelm, v. d. Goltz) hat er sich einen verdienten Namen gemacht.

MAX LOSSNITZER, Direktorialassistent am Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, auf dem westlichen Kriegsschauplatz. 1887 zu Riesa geboren als Sohn des jetzigen Vorstandes der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Major Loßnitzer, und auf süddeutschen Universitäten als Kunsthistoriker vorgebildet, hatte sich Max Loßnitzer durch sein grundlegendes Werk über Veit Stoß und durch seine Entdeckungen betreffend den Bildschnitzer Hans Leinberger, dem er eine große Reihe mit H L bezeichneter Kupferstiche und Holzschnitte zuweisen konnte, einen angesehenen Namen als Kunsthistoriker gemacht. Auch über moderne Kunst hatte er in Zeitschriften und Tageszeitungen mancherlei geschrieben; gegen Expressionisten, Kubisten und Konsorten kämpfte er mit edlem Zorn.

HANS LESKER, Maler in Stuttgart, am 23. September in einem Gefecht in den Argonnen, im 35. Lebensjahr; ein vielversprechender Münchener Künstler, dessen in den Münchener Secessionsausstellungen des öfteren gezeigten Gemälde sich durch starkes künstlerisches Temperament und reifes malerisches Können auszeichneten und der seit einem

ADOLF ECHTLER
† 23. September

Jahr als Lehrer an der Stuttgarter Kunstschule tätig war.

KURT NESSEL, Maler in Dresden, am 18. September 1914 in Frankreich, 34 Jahre alt. Er war Schüler von Zwintscher und Kuehl in Dresden und hatte namentlich durch seine natürlich aufgefaßten, kraftvoll charakterisierten, starktonig gemalten Bildnisse Anerkennung gefunden. Eine gute Probe seines Könnens war sein Selbstbildnis mit der Gitarre. Für das Magdeburger Kaiser Wilhelm-Gymnasium malte er ein großes Wandbild, darstellend Kaiser Wilhelm mit Bismarck und Moltke inmitten seiner Soldaten auf dem Marsche nach Paris.

OSKAR DÖLL, Bildhauer in Dresden, am 20. September 1914 in Frankreich. Er war einer der hervorragendsten Schüler Georg Wrbas, geboren am 31. März 1886 zu Suhl in Thüringen. Er schuf u. a. die vier feinbewegten Kindergestalten, die auf der Balustrade des Neuen Kgl. Schauspielhauses zu Dresden stehen, einen Brunnen für Dippoldiswalde und eine Reihe von Medaillen.

GUSTAV CRECELIUS, Maler in Karlsruhe, geboren 1881, ein begabter Schüler von Schmid-Reutte und Hans Thoma, vorteilhaft bekannt durch köstliche Stilleben und groß gedachte Figurenbilder, sowie durch echt monumentale Altarbilder für die neurestaurierte Abteikirche in St. Blasien im Schwarzwald.

AUGUST MACKE, Maler in Berlin, einer der bekanntesten jüngeren Künstler aus dem Kreise der Expressionisten, auf dem westlichen Kriegsschauplatz.

PERSONAL-NACHRICHTEN

HUGO REISINGER †. Am 27. September ist in Langenschwalbach der bekannte deutsch-amerikanische Kunstsammler Geheimrat Hugo Reisinger gestorben. In ihm verliert die deutsche Kunst den tatkräftigsten und opferwilligsten Förderer, den sie in den Vereinigten Staaten von Nordamerika besaß; er brachte zuerst eine deutsche Kunstausstellung in Amerika zustande und hat mit unermüdlicher Energie unseren Künstlern dort, wo deutsche Kunst so sehr ins Hintertreffen geraten war, nach Möglichkeit die Wege geebnet. Das Beispiel, das er durch seine eigene Sammlertätigkeit gegeben hat, wird auch in Zukunft für deutsche Kunst wirken.

KARLSRUHE. In voller geistiger und körperlicher Frische feierte am 2. Oktober d. J. unser getreuer Altmeister Dr. HANS THOMA, der neuerdings seine patriotische Gesinnung durch eine Reihe prächtiger, kernhafter Kriegspostkarten dem Vaterlande kundgegeben hat, hier seinen 75. Geburtstag, ausgezeichnet dabei von seinem Landesherrn durch die Verleihung der Geheimratswürde mit dem Exzellenztitel. — Möge es dem hochverdienten, genialen Altmeister echt deutscher Kunst noch lange Jahre vergönnt sein, wie bisher für die idealen Güter unseres, einer neuen großen Wiedergeburt entgegengehenden Volkes, zu wirken.

MÜNCHEN. Am 23. September ist im Alter von 71 Jahren der Maler Professor ADOLF ECHTLER, Ehrenmitglied der Münchener Akademie der Künste, verstorben. Den Besuchern der Glaspalastausstellungen, in welchen Echtler fast regelmäßig vertreten war, werden seine durch starke Wirkung, besonders aber durch sehr beachtenswerte, auf seinen Lehrer W. Diez zurückgehende Koloristik ausgezeichneten Bilder, die auch viel durch Reproduktionen verbreitet worden sind, in Erinnerung sein. In der Münchener Pinakothek hängen von ihm die beiden Bilder „Aschermittwoch“ und „Gestürzt“, andere Bilder sind dem italienischen Volksleben entnommen, und in den letzten Jahren begegnete man auch Darstellungen aus dem religiösen Kreise. München und Berlin haben den Künstler durch ihre Großen Goldenen Medaillen geehrt.

FRIEDRICH PFANNSCHMIDT
Gefallen 7. September

DRESDEN. Sonntag, 11. Oktober ist in Wachwitz bei Dresden, 68 Jahre alt, der Maler WALDEMAR GRAF REICHENBACH, ein ernster Vertreter der älteren Richtung, gestorben. Seine Bilder hatten eine eigene Note in dem oft an das Groteske streifenden Humor bei der Wahl und Ausgestaltung seiner Motive, ferner in der einläßlichen Durchbildung und in dem emailartigen Glanz der kräftigen blühenden Farben, die Graf Reichenbach bevorzugte. Er malte Landschaften, Stilleben und Genrebilder.

LEIPZIG. Der Rat der Stadt Leipzig hatte für die zeitgenössische Graphik lebender deutscher Künstler auf der Bugra 5000 M als Ehrenpreise gewidmet mit den Bedingungen, daß der Deutsche Künstlerbund und die Deutsche Kunstgenossenschaft zu gleichen Teilen diesen Preis erhalten. Der Deutsche Künstlerbund hat 1250 M WILHELM LAAGE-Betzingen, Württemberg, und 1250 M WILHELM HOWARD-Leipzig zugesprochen.

GESTORBEN: In Berlin am 17. September der Historienmaler KARL WENDLING im Alter von 63 Jahren, u. a. Schöpfer großer Deckenbilder im Charlottenburger Schloß und der Wandgemälde aus der Geschichte der Refugiés im Hospitalgebäude der französischen Kolonie in Berlin; in Berlin der Maler Professor ERNST HANCKE, 80 Jahre alt, früher Lehrer an der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin. — Auf Schlitz, im Alter von 63 Jahren der Maler Professor EMIL FRIEDRICH GRAF VON SCHLITZ, genannt von Görtz, früher Direktor der Hochschule für bildende Künste in Weimar und Mitbegründer der Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler. — In Berlin, 58 Jahre alt, der Berliner Maler ERNST HAUSMANN, im besonderen durch einige Kirchen- und Historienbilder bekannt geworden.

A. Pesne pinx. *Mezzotinto Bruckmann*

Der alte Dessauer

VELASQUEZ JUSTIN VON NASSAU UND SPINOLA (AUSSCHNITT AUS DER „ÜBERGABE VON BREDA")
Madrid, Prado

IM BUNTEN ROCK

Von Paul Westheim

An diesem Weltbrand, der jetzt Europa durchflammt, muß sich auch die deutsche Kunst entzünden. Muß! Muß! Sie hat jahrelang Kräfte in wilden Schößlingen auswuchern lassen, hat sich bis zur Knifflichkeit in technische Probleme verspielt. Jetzt wirft ihr die aus den Banden geratene Zeit einen unbändigen Stoff in den Schoß. Sie lechzte nach Durchgeistigung, nach Beseelung, nach dem großen Inhalt; jetzt ist er da, riesenhafter, als er je gedacht werden konnte. Der deutschen Kunst fällt nun die Aufgabe zu, Taten machtvoll männlich zu verherrlichen, wie sie seit Menschengedenken nicht mehr erhört waren.

Unser geschichtliches Wissen, das auch in solcher Stunde auszuschalten eine Blasphemie wäre, lehrt uns mit zahllosen Beweisstücken, daß siegreiche Völker nicht notwendigerweise immer auch eine sieghafte, ewig gültige Kunst geschaffen haben. Umso größer muß unser Mühen sein, um so unerbittlicher müssen wir uns in unserem Herzen verschanzen gegen eine Kunst, die hinter der Wucht dieser heutigen Wirklichkeit zurückbleibt. Alle Voraussetzungen, die der Kunstgeist für eine machtvolle Entfaltung sich zu fordern vermag, sind doch da, wenn dieser Krieg ruhmvoll für uns geendet sein wird: ein großes seiner Macht aufs neue bewußt gewordenes Volk, eine Brudereinheit, die ein soziales Band im Wollen, im Denken und Fühlen um Millionen ehern geschlungen hat und endlich ein weithin leuchtendes, stürmisch bejubeltes Heldentum.

Wir wissen, daß es auch Heldentum außerhalb des Schlachtfeldes gibt. Auch ein Keppler, der seinen Kopf für seine wissenschaftliche These einsetzte, war Held. Und nicht weniger war es ein Mann, der wie der arme van Gogh seinen kärglichen, längst nicht zureichenden Bissen Brot nicht essen konnte, ohne ihn zu

B. VAN DER HELST — ADMIRAL KORTENAER

Amsterdam, Reichsmuseum

teilen mit einer armen Gefallenen, die er in der Winterskälte am Wegrand frieren und hungern gesehen. Aber wer könnte leugnen, daß seit Urzeiten mächtiger als alles andere der Kriegsheld die Sinne der Völker und die Phantasie der Künstler entflammt hat. Sogar die allem Kriegswesen abholde Kirche hat ihren Gläubigen in dem Bild des Sankt Georg ein hinreißendes Symbol gegeben.

* * *

Von dem letzten großen Krieg, den wir zu führen gezwungen waren, ist dem Volk der Kunst gegenüber ein bitterer Nachgeschmack geblieben, weil die Dichter, die Bildhauer und die Maler, die ihn der Nachwelt zu schildern sich mühten, so weit zurückgeblieben waren gegenüber der Gewalt der Begebenheiten, die zur Wiederaufrichtung des Reiches geführt haben. Dem neuen Deutschland hat es, wie man ja heute zur Genüge weiß, nicht an den ausgezeichnetsten Künstlern gefehlt. Es lebten damals die Feuerbach, Leibl, Marées, Trübner, der junge Thoma und der junge Böcklin, neben Keller und Mörike war ein Hebbel da; aber sie alle lebten verkannt, von niemandem gewollt, wie abgeschnitten von dem Herzen ihres Volkes. Man kennt die Folgen jener unglückseligen Konstellation. Die wackeren Kämpen des deutschen Einheitskrieges sind um den Ruhm gekommen, ihr Heldentum in ewig gültigen Monumenten festgehalten zu sehen. Ein großes Geschlecht wurde von der Ohnmacht verkleinert und alles, was Augen hatte, Größe zu sehen, wandte sich mit Bedauern, ja mit Entsetzen von jener

LUKAS CRANACH
KURFÜRST JOACHIM II. VON BRANDENBURG

Berlin, Kgl. Schloß

GOYA — BILDNIS EINES REITEROFFIZIERS
Im Besitz von Herrn A. Mayer, Karlsbad

Dutzendware ab, die da als „Uniformmalerei“ geliefert wurde.

Uniformmalerei. Es berührt eigentümlich, dieses Wort in diesem Augenblick niederzuschreiben. Es ist nun einmal so, daß jene Produktionen ihm so lange Zeit einen peinlichen Beigeschmack gegeben haben, und andererseits wissen wir, daß unserer Kunst für die nächste Zukunft keine größere Aufgabe winken kann, als unsere Feldgrauen im Glanze ihres jungen Ruhmes in Bildern, in Stichen und Denkmalen festzuhalten. Darum dürfen uns auch jene Entartungen, die von uns in diesen vierzig Jahren immer wie eine geistige Schuld empfunden worden sind, nicht mehr den Blick versperren gegen eine Gattung, in der die Künstler aller Zonen und Zeiten Denkwürdiges und Herrliches vollbracht haben. Auch hier heißt es wie jetzt bei so manch anderer Gelegenheit umlernen; auch hier muß das Unzulängliche weichen der neuen Schönheit, die uns als eherner Rhythmus durch die Adern pulst.

* * *

Das nämlich war der Irrtum, daß man eine Schneiderkenntnis vom Uniformwesen bei der Anfertigung jener Militärporträts für ausreichend wähnte, wo es galt, das Menschliche, das Geistige und Seelische dieses Kriegertums zum Ausdruck zu bringen. Statt der Persönlichkeit war es nur der Rock, um den

RUBENS
KARL DER KÜHNE

Wien, Kais. Gemäldegalerie

LUCAS VAN LEYDEN MAXIMILIAN I., DEUTSCHER KAISER (STICH)

man sich mühte. Der bunte Rock als ein Ehrenkleid ist gewiß von größerem Belang, als eine noch so verschwenderisch schöne Toilette; aber worauf es auch bei der Sitzung im Atelier nur ankommen kann, ist doch, daß der Kerl und nicht ein Kleiderhalter aufs Bild kommt.

So haben — selbstverständlich — auch die Alten gedacht. Wenn sie einen, der mit Schlachtruhm bedeckt zurückkam, malten, dann gaben sie den ganzen Kerl. Sie brauchten kein Beiwerk, keinen faden Kulissenzauber, um aus einem Kopf heraus alle die Tugenden des Kriegsmannes: Tapferkeit, Draufgängertum, Geradheit, Zähigkeit und Todesverachtung glänzen zu lassen. In solcher Vergeistigung gaben sie die ganze Legende, die die Völker um die bewunderten Helden zu flechten lieben. Und vielleicht gerade dadurch sind diese Bildnisse so in weitestem Maße populär geworden. Das Volk sah am Ende seinen Liebling nur noch in der Silhouette, mit der eines Künstlers Geist seine Persönlichkeit umrissen hatte. In dieser Spiegelung hat er fortgelebt bis auf den Tag.

Wenn man in dem bescheidenen Umfang,

A. v. MENZEL ZIETHEN (HOLZSCHNITT)

Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

wie ihn eine solche Zeitschriftenveröffentlichung ja nur verstattet, einmal eine kleine Galerie gemalter Militärs nebeneinander sieht, wenn man bewundert, wie Treffliches da geleistet und gerade in deutschen Landen geleistet worden ist, dann muß in einem unwillkürlich der Wunsch erstehen, die Tapferen, die jetzt unsere Truppen von Sieg zu Sieg führen, ebenso schön, ebenso bedeutend und ebenso volkstümlich festgehalten zu sehen, wie es da der Fall gewesen ist. Der deutschen Künstler harrt, wenn der Waffenlärm ausgeklungen hat, da eine lockende Aufgabe. Eine Aufgabe, der sie sich mit aller Kraft hingeben, der sie sich würdig erweisen müssen.

Wenn ihnen dabei Vorbilder, wie sie ihnen ein TIZIAN, ein VELASQUEZ, ein CRANACH, ein RAYSKI, ein MENZEL hinterlassen haben, zur Anfeuerung dienen werden, so wissen sie von selbst, daß sie aus der Größe des neuen, eigenen Erlebnisses heraus Neues, ebenso Großes zu schaffen haben. Die Männer der 42 Zentimeter-Haubitze fordern auch geistig ein anderes Format als die, die mit der Lanze oder der Pike ins Feld zogen. Diese neue Kunst selbst wird befriedigend erst dann sein,

F. G. WALDMÜLLER — BILDNIS EINES ÖSTERREICHISCHEN OFFIZIERS

wenn sie etwas von dieser alles Zwingenden 42 Zentimeter-Wucht in sich haben wird. Ob unsere Künstler imstande sein werden, dieses Heldentum unserer Zeit so innerlich groß zur Darstellung zu bringen? Eine bange Frage, eine Schicksalsfrage an die deutsche Kunst. Doch wir haben keinen Grund zu verzagen. Wir haben in diesen gewichtigen Tagen Unglaublichstes zur Wirklichkeit werden sehen. Warum sollten wir nicht auch hier den Glauben haben — der doch schon manchmal Berge versetzte.

EIN VERKEHRTER MASSSTAB

Von Hermann Esswein

Der ungeheuerliche Gemeinplatz, daß Kunstwerke nach keinen anderen Gesetzen zu beurteilen seien als nach ästhetischen, gilt zur Zeit auf allen Gassen, ja er steht im Begriffe, eine Art Religionsbekenntnis zu werden. Geboren aus der Geistesarmut einer nahezu schon bis auf die letzte Faser mechanisierten Zeit, will er uns gerade von den Tatsachen dieser Verarmung und Erstarrung ablenken. Weil unbegabte Maler allerlei Geschichtchen erzählten, anstatt zu malen, uns mit „Ideen" zu blenden suchten, auf deren Billigkeit immerhin die Masse des lieben Bildungspöbels hereinfallen mochte, wird uns nun ein Exzeß der ausschließlich fachlichen, rein optischen Anschauungsweise zugemutet, deren Verfechter gar nicht zu ahnen scheinen, in wie schreiendem Widerspruch diese Auffassung der Kunst als bloße Nervenreflextätigkeit zu dem vorgegebenen tief philosophischen Wesen der neuen Kunst steht, die, durch Krähenfüße, durch den Primitivismus der Wilden, durch ein paar geschmackvolle oder bizarre Farbenzusammenordnungen, die schlimmste Ideenmalerei von früher noch überbieten, uns die letzten Dinge, ja das Ding an sich höchst selber vor Augen stellen, uns aus dem Bereich sinnesfälliger Farben und Farbensymbolik schnurstracks in den Mittel-

FERDINAND VON RAYSKY
GENERAL VON BERGE
Im Besitz des Kammerherrn von Schroeter, Schloß Bieberstein bei Nossen

K. W. WACH BILDNIS DER PRINZEN ADALBERT UND WALDEMAR VON PREUSSEN
Berlin, Kgl. Schloß

punkt einer transzendenten geistigen Welt führen soll. Dieselbe Lehre, die vor zehn Jahren noch die Ausschweiflinge und Drückeberger der Kunst dadurch unschädlich machen wollte, daß sie die Leutchen auf die mittlere Linie eines heilsamen Fachernstes verpflichtete, ist heute, da weit schlimmere Ausschweiflinge und Drückeberger das große Wort führen, zur streng klingenden Parole der schrankenlosesten Auflösung aller Fachlichkeit, allen Metierernstes geworden, und es ist angesichts des wunderlichen Schauspiels dieser Verkehrung vielleicht ganz gut, sich wieder einmal daran zu erinnern, daß jede Sache in dieser Welt, also wohl auch die Kunst, von recht verschiedenen Seiten her fruchtbar angesehen werden kann.

Der rein fachliche Standpunkt ist ja viel zu selbstverständlich, ihn irgend zu diskutieren. Gewiß, ein Bild ist schlecht, wenn es ästhetisch schlecht, disharmonisch, übel ponderiert, seelenlos, langweilig ist und suche es sonst die erhabensten Gedanken und die erlesensten Gefühle zu befördern, aber sollte ein gutes Bild denn wirklich nie anders angesehen werden können als ein gutes Paar Stiefel? Sollen wir den Künstler nur immer und immer wieder daraufhin prüfen, ob er die Klippschule mit Erfolg absolviert hat, ja ob er überhaupt Künstler ist und kein Banause mit allerhand äußerlichen Fertigkeiten zur bloßen Wirklichkeitsnachahmung und literarisch programmatischen Absichten?

Handwerksmäßige Fachleistungen erfüllen praktische Zwecke, Kunstwerke aber sind geisterzeugte Organismen. Mag zu ihnen die Welt der Dinge, die Wirklichkeit, wie immer angeregt und beigesteuert haben, oder mögen sie auch ganz rein geistigen, rhythmisch-mathematischen Ursprunges sein, sie müssen als Aussagen, oder wenn man die unbewußtere, mystische Stufe heute lieber betont hört, als Offenbarungen eines geistigen Sonderwesens auch geistig anzusehen sein. Sie müssen, sofern sie uns ästhetisch befriedigen, auch weltan-

ANTON GRAFF FRIEDRICH WILHELM II.

schaulich und ethisch fruchtbar werden, denn wie unser Wohlgefallen und unser Schauen, so ist auch unser Wollen ein Teil unseres geistigen Lebens und wir sehen gar nicht ein, warum wir der Kunst gegenüber auf ein herzhaftes gut oder schlecht verzichten sollen, das nicht die Mache trifft, sondern den Menschen, der hinter ihr steht. So lange die Rolle des Kunstschaffens im metaphysischen Welthaushalte noch nicht restlos klar liegt — und es hat wahrlich gute Wege bis dahin — ist das Kunstwerk schließlich doch nichts anderes als ein Beitrag zur Graphologie, zur Charakterologie seines Urhebers.

Diese Auffassung ist freilich viel zu einfach, viel zu menschenverständlich, als daß sie heute beliebt sein könnte. Sehr viel eitler und hohler Kunstschwatz, der im Grunde doch nur darauf hinausläuft, den Modeschnörkel zu rechtfertigen, den sich der Geschmack der Zahlungsfähigsten ausgesucht hat, wäre im Keime erstickt, wenn man nicht immer nur auf die Sache, die zumeist gar keine ist, sondern auf die Leute selbst ginge, die mit ihr Geschäfte machen wollen.

Die reiche Dialektik neuzeitlicher „Kenner" heftet sich mit einem Ueberschwang an Spitzfindigkeiten, der dem alten Byzanz oder dem scholastischesten Mittelalter Ehre machen würde, an gerade aktuelle Probleme, sagen wir der Ausdrucksmöglichkeiten gewisser rhythmischer Anordnungen und stilistischer Abbreviaturen oder der Auflösung des Gegenständlichen in rein ästhetisch beeindruckende Kräftekomplexe, und sie kommt, ausschließlich die Sache, das einzelne Bild wie eine ganz voraussetzungslose Erscheinung vor Augen, zu Positionen, deren Hinfälligkeit oft schon ein einziger unbefangener Blick auf das zweite Bild desselben Künstlers oder auf seinen früheren Entwicklungsgang dartun würde.

WILHELM TRÜBNER
BILDNIS DES GROSSHERZOGS FRIEDRICH VON BADEN

B. PANKOK GENERAL VON BLUME

Auch die rein ästhetisch denkbar einwandfreie Arbeit muß gerade heute streng danach befragt werden, woher sie kommt, denn sie ist in aller Welt nichts wert, wenn hinter ihr nicht die Ethik einer selbstwüchsigen Persönlichkeit steht, die in der Kunst sich selber sucht, nicht das zeitgemäße aus einem recht eng umschriebenen Kreise von Erscheinungen abstrahierte Programm.

Die Ethik des künstlerischen Schaffens, die hier in ihren bedrohten Rechten befestigt werden soll, hängt aufs engste zusammen mit der Frage der geistigen Selbständigkeit des Schaffens, und es ist wohl klar, daß sie besteht, sobald eine Persönlichkeit eigener Art und eigenen Wertes sich, sei es nun realistisch oder unrealistisch, mit der Welt und dem eigenen Erleben auseinandersetzt, daß sie andererseits verneint wird, sobald Anreger ins Spiel kommen, über deren Formulierungen die Angeregten nicht hinausgehen. Ob ein Kunstbeflissener im Banne der platten Naturwirklichkeit oder Cézannes, van Goghs, Hodlers usw. steht, sagt nur über die Art seiner Abhängigkeit aus und schafft die Tatsache nicht aus der Welt, die uns zwingt den Unfreien bei aller Anerkennung seiner ästhetischen Fertigkeiten am kunstethischen Maßstab als unzulänglich abzumessen.

Die große Kunst der Vergangenheit, nach deren Erscheinungen wir das Wachstum des Menschheitsgeistes beobachten, wurde niemals vom Massengewimmel der Schüler und Tributpflichtigen gemacht und noch weniger natürlich wird sie gemacht werden von denen, die als Narren auf eigene Hand nichts empfangen

haben wollen und nichts zu verarbeiten gesonnen sind.

Man krankt heute an wunderlich verkehrten Vorstellungen von der Funktion der Entwicklungsgesetze in der Kunst. Anstatt sich aus eigener Erfindungsgabe und Anschauungskraft neue Wege zu suchen, klammert sich der Nachwuchs krampfhaft an höchstgesteigerte Persönlichkeitsdokumente einsamer Kunstproblematiker, dort einen Anfang wähnend, wo offensichtlich eine lange Entwicklung Ziel und Ende gefunden, wo, wie bei dem Greco die venezianische Renaissance, wie bei Cézanne der Impressionismus und bei Marées die deutsche Ideal- und Ideenmalerei sich in gewissem Sinne gegipfelt, in anderem sich aufgehoben.

Man verwechselt, an die rein ästhetische fachformalistische Betrachtungsweise gewöhnt, die äußeren Stilmerkmale mit der Ethik, die zu selbständigem Stil führt, und man will nicht begreifen, daß das Ideal von gestern nicht zugleich das von heute sein kann, daß für einen aus verschiedenen Jahrhunderten und Kulturen ausgewählten Kreis von Erfüllenden — eigentlich fehlt nur noch Grünewald, der aber den Wortführern unseres Problematikerkultus doch wohl zu herb sein dürfte — ganz andere ethische Notwendigkeiten bestanden als für die große Menge jung Aufstrebender von heute, die doch wohl, wenn ich recht verstand, eine neue also nicht aus barbarischem Mißbrauch vergangener Werte zusammengestoppelte Kunst erfechten wollen.

FRANZ KRÜGER — PRINZ AUGUST VON PREUSSEN

Berlin, Kgl. Nationalgalerie

MEDAILLEN AUS DER HOF-KUNSTPRÄGEANSTALT B. H. MAYER, PFORZHEIM

MODERNE KRIEGSMEDAILLEN

Von Max Bernhart

In einer Zeit, in der die Pflege jeder Kunst begreiflicherweise weit hinter das politische Interesse der Allgemeinheit zurückgedrängt ist, vermögen nur diejenigen Produkte der Kunst, die zum Kriege in enger Beziehung stehen, das Augenmerk auf sich zu lenken. Die Künstler selbst hatten diese Zeit der Unmuße durchzukämpfen, allenthalben konnte man aus ihrem Munde die Klage hören, daß sie keine Lust zum Schaffen hätten. Nach einer Reihe von kriegerischen Erfolgen nun ist die Ruhe bei manchem wieder eingekehrt und die Schaffensfreude wieder erwacht. Es ist naheliegend, daß der Künstler jetzt in der Ausübung seiner Kunst von der vorausgegangenen Periode beeinflußt wird; so manchen Gedanken, der ihm in jener aufregenden Zeit durch den Kopf ging, sucht er nun mit den seiner Kunst zu Gebote stehenden Mitteln Ausdruck zu verleihen und als Kunstwerk der Allgemeinheit zu übergeben. Welcher Kunst dürfte es näher liegen, die Erinnerung an unsere bedeutungsvolle Zeit im Bilde festzuhalten als der Kleinplastik, deren metallene Sprache ewig spricht? In erster Linie ist doch die Medaille geeignet, auch den spätesten Geschlechtern noch von den Ereignissen unserer großen Zeit zu erzählen. Was die Graphik an Geschmacklosigkeiten seit Beginn des Krieges verbrochen, hatte die Presse schon mehrmals zu rügen Gelegenheit.

Jetzt ist es an der Zeit, daß wir uns besinnen, ob wir nicht durch eine rationelle Kunstpflege die schlummernden nationalen Kräfte wieder wecken sollen. Es ist uns in der Hauptsache schon gelungen, das fremdländische Element, das unsere Medaillenkunst bislang in so starkem Maße beherrschte, vollends abzustreifen. Deutscher Geist steckt in diesen Arbeiten und die Art der Technik unserer modernen Kunstmedaille ist deutsch. Wir haben uns losgerungen von jener französischen Prägemedaille, die durch ihre süßliche einschmeichelnde Art über Fehler in Zeichnung und Komposition hinwegzutäuschen versteht. Diese französische Ware wurde populär in Deutschland, sie wurde und wird gekauft. Und nichts ist der selbständigen Entwicklung der modernen deutschen Medaille hinderlicher als dieser in Deutschland geweckte Enthusiasmus für das Französische. Der Künstler in Frankreich ist von Beruf Medailleur; anders in Deutschland. Hier nährt diese Kunst nicht den Mann, sondern es sind vorzüglich Bildhauer, die sich der Medaille zuwenden und in ihr nur ihre künstlerische Anschauung und Formensprache niederlegen können. Es soll natürlich hier keineswegs die Feder ge-

JAN WYSOCKI
GUSSMEDAILLE

führt werden gegen deutsche Prägeanstalten, die nach Art der Franzosen Medaillenmodelle reduzieren und auf diese Weise nach einer weniger kostspieligen Herstellung der für größere Auflagen bestimmten Medaillen streben. Daß ihre Tätigkeit einen wesentlichen Faktor für die Entwicklung der modernen Medaille bildet, zeigen die am Schlusse dieser Zeilen erwähnten Erzeugnisse unserer deutschen Prägeinstitute. Es ist hier weniger die technische Einrichtung maßgebend als die geistige Leitung der Anstalten, die Prinzipien, nach denen der geschäftliche Betrieb geleitet wird.

LUDWIG GIES GUSSMEDAILLE

Nicht allein dem deutschen Künstler zuliebe, insbesondere der gesunden deutschen Kunst wegen, verdienen die Gußmedaillen den Vorrang vor ausländischer Fabrikware. Wenn die moderne Medaillenkunst den Franzosen überhaupt etwas zu danken hat, so ist es die Tatsache, daß sie es waren, die nach einem hundertjährigen Tiefstand der Medaille das Interesse an diesem Zweige der Kleinkunst wieder weckten. Und nur unter diesem Gesichtspunkt können wir jenes epochemachende Werk des erst jüngst verstorbenen Hamburger Gelehrten Alfred Lichtwark verstehen. Er hat lediglich auf die Wiederbelebung der Medaille hingewiesen und sein Hinweis auf die nachahmenswerten Vorzüge der französischen Medaillenkünstler kann nur entsprungen sein aus der irrigen Annahme, daß jene ihm vorbildlich scheinende Kunst nicht übertroffen werden könne. In der Tat aber ist es anders gekommen. Heute empfinden wir jene damals als Vorzüge gerühmten Eigenschaften als Nachteile einer überwundenen Kunstperiode. Auf diesen wunden Punkt in der Herstellung der französischen Medaille, auf das Verkleinerungsverfahren durch die Maschine ist des öfteren schon hingewiesen worden. Da aber diese unselige Reduktion der Modelle auch in Deutschland für die *Kunstmedaille* immer noch in reichlichem Maße in Ansehen steht, ist es wohl am Platze, auf die vielfachen Nachteile dieser Art der Medaillenherstellung wiederum einzugehen. Um ein volles Verständnis für die Einwirkung der Maschine auf eine Medaille zu ermöglichen, sollen einige Worte den gewöhnlichen Werdegang der reduzierten Medaille schildern.

Ein Modell wird — beispielsweise in Lebensgröße — in Wachs oder Ton geformt; von diesem wird ein Gipsabguß genommen, der vom Künstler nochmals überarbeitet wird. Von nun an hat der Künstler keinen Anteil mehr an der Fertigstellung der Medaille, sie wird von der Maschine besorgt. Nach der Gipsform wird ein Eisenguß hergestellt, der dann als Modell zur Verkleinerung durch die Maschine, die nach dem Storchschnabelsystem arbeitet, zu dienen hat. Von den Franzosen wurde diese Reduktionsmaschine zu einer bewunderungswürdigen Vervollkommnung ausgearbeitet, so daß die kleinsten Details des Modells peinlich genau in der Verkleinerung wiedergegeben werden. Es steht nun die Frage zu beantworten, ob die Kunst, die aus dem Modell, das — nehmen wir an — in Lebensgröße ausgeführt ist, spricht, durch diese mechanische Reduktion abgesehen von der verloren gegangenen Originalität der verkleinerten Medaille keinen Schaden nimmt. Es ist einleuchtend, daß sich durch die Verkleinerung einmal die Proportionen wesentlich verschieben und daß andererseits, wenn dem Künstler nicht die notwendige Begabung und Uebung zuteil, bei der Ausführung seines Modells die nachfolgende Verkleinerung stets im Auge zu behalten, das Modell zu kleinlich

LUDWIG GIES GUSSMEDAILLE

DIE BOMBE

L. G.

L G.

LUDWIG GIES ☙ KRIEGSMEDAILLEN (NEGATIVE IN GIPS GESCHNITTEN)

ausgearbeitet wird. Es spielt ein unbestimmtes Etwas bei der mechanischen Reduktion der Medaille mit, das auch bei der photographischen Reproduktion von großer Bedeutung ist.

Alle diese Nachteile können durch das *Gießen* der Medaille nach dem vom Künstler gearbeiteten Originalmodell vermieden werden. Und dieses Verfahren kann den deutschen Medaillenkünstlern nicht oft genug empfohlen werden, da diese Technik einerseits dem kraftvollen Stil der deutschen Medaille entspricht und anderseits geeignet ist, das wahre Werk des Künstlers wiederzugeben, dadurch, daß jede Beeinträchtigung durch die unkünstlerische Vermittlungsarbeit der Reduktionsmaschine in Wegfall gerät. Das vom Künstler ausgeführte Gips- oder Wachsmodell wird in einer Sandmasse abgedrückt, diese negative Sandform wird erhärtet und dann mit Metall ausgegossen. Die rohe Gußmedaille wird dann vom Künstler nachziseliert und durch Patinierung gefärbt.

MEDAILLEN AUS DER PRÄGEANSTALT
L. CHR. LAUER, NÜRNBERG

Die Pflege dieser Gußmedaille ist vorab München zu danken, die Münchener Künstler können das Verdienst für sich beanspruchen, im letzten Dezennium sich von der nichtssagenden konventionellen Prägemedaille der Franzosen, der lange genug der Vorrang eingeräumt war, losgerungen und der Gußmedaille den Vorzug gegeben zu haben. Eine Reihe vorzüglicher Kriegsmedaillen haben den Münchener Bildhauer LUDWIG GIES zum Schöpfer, einen Künstler, der von den Freunden der Medaillenkunst seit mehreren Jahren schon hochgeschätzt wird. Durchwegs eigenartig, von den vielen abweichend, geht er ganz seine eigenen Wege. Was an seinen Medaillen, abgesehen von dem gegenständlichen Reize, angenehm berührt, ist der echt medaillenmäßige Charakter, den der Künstler seinen Arbeiten zu geben weiß. Auf dem kleinen Raume, der ihm zur Entfaltung seiner Kunst zur Verfügung steht, erzählt er so vieles; trotzdem aber versteht er es, ungemein klar in der Disposition zu bleiben, so daß wir in der Anordnung der Bilder fast den Eindruck des Ornamentalen gewinnen. In einer Medaille (Abb. S. 97) schildert er den Nahkampf, in einer andern bringt er die schreckliche Wirkung einer krepierenden Bombe zur Darstellung, wieder eine andere verbildlicht die Erstürmung einer Festung. Bei der im Figürlichen humoristisch konzipierten Medaille mit dem Abtransport von Gefangenen kann der Beschauer infolge der Natürlichkeit der Darstellung leicht die vorzüglichen plastischen Qualitäten übersehen. Eine Illustration zu jener lustigen Geschichte, die ein Mitarbeiter der Rheinisch-Westfälischen Zeitung berichtet, gibt eine andere Medaille desselben Künstlers. Die in französischen Blättern so sehr gelobten Maharadschas wurden von den Franzosen zu einer Europatournee, bei der viel zu verdienen wäre, eingeladen. Die Inder folgten der Aufforderung. Als ihnen aber nach ihrer Ankunft in Marseille Waffen in die Hand gegeben wurden und Gefechtsübungen stattfinden sollten, da meinten sie, daß dies alles

MEDAILLEN AUS DER PRÄGEANSTALT
L. CHR. LAUER, NÜRNBERG

K. GOETZ ◉ GUSSMEDAILLE

K. GOETZ ◉ GUSSMEDAILLE

K. GOETZ ◉ GUSSMEDAILLE

K. GOETZ ◉ PRÄGEMEDAILLE (VORDER- UND RÜCKSEITE)

K. GOETZ ☙ GUSSMEDAILLE (VORDER- UND RÜCKSEITE)

nicht im Programm gestanden hätte. Sie erklärten, nicht in den Krieg ziehen zu wollen, und nächtlicherweile, als sie schliefen, mußte man ihnen die Waffen wieder abnehmen. Das Medaillenbild zeigt den eiligen Abzug der enttäuschten indischen Truppen vom Kriegsschauplatz. Niemals versiegt die Erfindungsgabe des Künstlers. Besser als Worte vermögen hier Abbildungen zu sprechen.

Auch der bekannte Münchner Medailleur Karl Goetz hat eine Reihe von interessanten Kriegsmedaillen herausgegeben. Dem Künstler, der sich die Schöpfung von Spottmedaillen auf unsere Feinde zur Aufgabe setzt, ist von vorneherein jedes Maß von Freiheit in Erfindung und Ausführung und eine Vielseitigkeit der Vorwürfe geboten. K. Goetz hat von dieser Hauptbedingung künstlerischen Schaffens reichlich Gebrauch gemacht. Als Meister der Stempelschneidekunst — des Negativschnittes in den Stahlblock — zeigt sich Goetz in der künstlerisch wie inhaltlich ausgezeichneten Medaille auf die Landung des Z XVI in Lunéville (Abb. S. 99). Etwas vom Geiste der klassischen Medaillen der italienischen Renaissance liegt in der Illustration der Arndtschen Worte:

„Wer fest will, fest und unverrückt dasselbe,
Der sprengt vom festen Himmel das Gewölbe,
Dem müssen alle Geister sich verneigen
Und rufen: Komm und nimm, du nimmst dein Eigen.“

Vertreter der schönen Gesellschaft, welche die Verbündeten gegen uns ins Feld führen, hält Poincaré umschlungen.

Eine Widmung an Japan bringt die Medaille, deren Vorderseite die deutsche Wacht im fernen Osten zeigt.

Nach der Säerin von Roty auf den französischen Münzen schuf Goetz eine Spottmedaille auf den Bruch der Genfer Konvention. Das Stück trägt die Umschrift:

Rache sätest du bei Zeiten schon —
Allen Respekt vor der „Grande Nation“!

Auf der Vorderseite sät Gallia Rache, auf der Rückseite pfeift der gallische Hahn auf die Genfer Konvention, durch die der Gebrauch der Dumdumgeschosse verboten wurde.

Eine andere Medaille mit dem Bilde eines dreiköpfigen Untieres (Hahn, Einhorn und Bär), gegen das sich der deutsche Adler wehrt, trägt die Reversinschrift:

„Rußland und seine Henkersgesellen,
Der räudigen Hydra raubgierig Bellen
An deutschem Geiste sollen zerschellen.“

JAN WYSOCKI ☙ GUSSMEDAILLE (VORDER- UND RÜCKSEITE)

Hans Lindl hat sich im Figürlichen längst als fähiger Meister erwiesen; es steht zu erwarten, daß ihm die künstlerische Verarbeitung des großen Stoffes, den die gegenwärtigen Ereignisse bieten, besonders entgegenkommt. Hier ist ihm Gelegenheit gegeben, das Spiel der bewegten Gestalt, wie es die militärischen Aktionen in unendlicher Mannigfaltigkeit mit sich bringen, mit scharfem Blicke

H. LINDL

MEDAILLEN UND PLAKETTEN IN SILBER

K. GOETZ ◆ GUSSMEDAILLE (VORDER- UND RÜCKSEITE)

festzuhalten. Was er bietet sind Arbeiten, die berufen sind, in der kunstgewerblichen Vervielfältigung den Geist der Zeit im ästhetischen Echo festzuhalten. Wenn man bedenkt, daß der Künstler die in den Abbildungen (S. 101) gezeigten Medaillen negativ in Schiefer geschnitten hat, so wird man sich über die erstaunliche Sicherheit wundern und den Wert der Unmittelbarkeit dieses Verfahrens zu schätzen wissen. Diese seltene technische Uebung in diesen kleinen Maßstäben, negativ zu arbeiten, möchte man gern in den Dienst des Gemmenschnitts gestellt sehen, der längst der Wiederbelebung wartet. Das bekannte Wort, die Medaille sei das Volkslied der Plastik, wieder einmal wahr zu machen, möge den Werken Lindls in besonderem Maße beschieden sein.

MEDAILLE VON C. POELLATH, SCHROBENHAUSEN

Eine anspruchslose, überaus sachliche Technik gelangt hier zu einer sehr angenehm ausgeglichenen Reliefwirkung.

Eine Reihe von Kriegsmedaillen ist hier in Abbildungen wiedergegeben. Es ist dies aber nur ein Ausschnitt des Interessantesten aus der großen Menge von Arbeiten. Von den reichhaltigen Medaillenserien unsrer bedeutenden Prägeanstalten, wie L. Chr. Lauer in Nürnberg, C. Poellath in Schrobenhausen, der Hof-Kunstprägeanstalt B. H. Mayer in Pforzheim u. a., kann hier nur eine geringe Auswahl des Besten im Bilde gebracht werden (Abb. S. 98 u. 102). Obwohl diese Erzeugnisse hauptsächlich der Massenverbreitung gelten und auf mechanischem Wege vervielfacht werden, überrascht die Mehrzahl durch ihre künstlerische Qualität.

Jan Wysocki ist trotz der kurzen Zeit, die er auf dem Gebiete der Kleinplastik arbeitet, den Medaillenliebhabern kein Unbekannter. In den letzten Jahren hat er schon mehrmals, ebenso wie Ludwig Gies und Karl Goetz, Medaillenkonkurrenzen mit bestem Erfolg beschickt. Aus seinen Medaillen St. Georg, Die Wacht am Rhein und „Viel Feind, viel Ehr“ spricht deutlich das eminente Können des Künstlers (Abb. S. 95 u. 100).

K. GOETZ ◆ GUSSMEDAILLE

GEDANKEN ÜBER KUNST

Ein Künstler, dessen Ideale nicht die unseren sind, ist deshalb nicht „überwunden“. Was altmodisch war, wird später historisch. Was der Sohn bekämpfte, verehrt der Enkel.

Richard Muther

•

Aber, sagte mir ein französischer Künstler, ganz stolz auf seine Bemerkung, die Schenkel des Mark-Aurel sind in die Seiten des Pferdes eingedrückt.

Ich antwortete: „Ich habe ein Handschreiben Voltaires mit dreiorthographischen Fehlern gesehen.“

Stendhal

L. v. HOFMANN WETTLAUF

NEUE ARBEITEN VON LUDWIG VON HOFMANN

Meier-Gräfe beendigt in seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" den Abschnitt, den er Ludwig von Hofmann widmet, mit dem beziehungsreichen Satz: „Das Kapitel Feuerbach ist noch nicht abgeschlossen." Ich projiziere diese Worte in anderem Sinn als Meier-Gräfe auf Hofmann, besonders auf die jüngste Periode seines Schaffens, von der eine da und dort in Deutschland (in München in der Galerie Caspari) gezeigte Kollektion eine gewisse Vorstellung vermittelt. Natürlich denke ich nicht an Aeußerlichkeiten, obwohl auch da Anknüpfungsmöglichkeiten vorhanden sind. Denn es hat wohl niemand übersehen, daß ein Bild Hofmanns, das die Bergung toter und verwundeter Krieger zum Gegenstand hat, in Tempo, Komposition und Aufteilung des Raumes außerordentlich lebhaft an Feuerbachs Amazonenschlacht-Studie von 1869 in der Berliner Nationalgalerie anklingt. Aber das ist für mich nicht ausschlaggebend. Hofmann bekundet hier in Hinblick auf sein Kolorit eine ganz andere Tendenz als Feuerbach. Entscheidend ist dagegen das starke Stilgefühl, das Hofmanns neue Werke mit denen aus Feuerbachs bestem Jahrzehnt, 1865—1875, in eine gewisse, freilich respektvoll distanzierte Parallele setzt. Gegen frühere Entwicklungsperioden Hofmanns gehalten, ist diese neue Periode im Schaffen des gereiften Mannes, der jetzt die Fünfzig überschritten hat, strenger und klarer. Indessen bedeutet sie keine Negation dessen, was vorausging. Irgendwie klingt das alles geläutert wieder, mehr nach der Seite der technischen Zusammenfassung hingedrängt, zur malerischen Bändigung aller Kraftäußerungen geworden: der sogenannte „Neuidealismus", zu dessen Propheten man Klinger und Hofmann offiziell ernannte, das „vegetative Rokoko", das man in der verornamentierten Wiedergabe

L. v. HOFMANN NIOBIDEN

von Blumen und Pflanzen erblickte, das Hinneigen zum Impressionismus, für das Bilder zeugen wie „Adam und Eva“ im Städtischen Museum zu Leipzig, der „Waldbach“ und die „Tage der Reife“ mit den im dunkelgrünen Waldschatten murmelnder Bäche badenden Frauen, besonders aber das „Traumland“, das Böcklins „Gefilde der Seligen“ der Stimmung nach ins Impressionistische übersetzt. Auch dem Kultus schöner Nacktheit ist Ludwig von Hofmann treu geblieben. Und was ihm seine in ungebrochenen, reinen Farben, die sich nur widerwillig zu einer Nuancierung bequemen, gemalten dekorativen Arbeiten in Weimar und Berlin gegeben an Erkenntnissen und Erfahrungen, auch was die von ihm virtuos gehandhabte Pastelltechnik an Möglichkeiten des Kolorits gezeigt: hier kehrt es irgendwie und irgendwo wieder! Da möchte man sagen: Glücklich der Mann, dessen Werden und Wachsen ohne Unterlaß bis in das sechste Jahrzehnt seines Lebens währt, dessen Ausdrucksformen nicht erstarren, auch wenn in einer stillen, grünen deutschen Kleinstadt die Tage der Reife den Künstler dem lauten Kampf entfremden, und dessen Entwicklung von der Art ist, daß Goethes „Stirb und werde!“ für sie nicht gilt. Sondern die dem Werk der Biene gleicht, die Zelle an Zelle setzt, jede ein Gehäuse für sich, und doch zugleich ein Teil der großen Wabe, aus der am Tag der Erfüllung süßer, schwerer Honig träuft . . .

* * *

Die Bilder, die auf diesen Seiten wiedergegeben sind, sprechen von Hofmanns Schaffen in jüngster Zeit. Man wird bei ihnen vergebens irgendwelche, und sei es noch so versteckte, allegorische oder quasi-literarische Absichten suchen. Diese Zeit ist für Hofmann vorbei. Panther, die in heißer Brunst zu einem kühlen Fluß niedersteigen, derweilen sich in der Tiefe der heißen Nacht ein hingegebenes Liebespaar mit Küssen erstickt, oder drei eng verschlungene junge Menschenkinder, die, dem Sturm entgegen, weitausholenden Schritts zur Meeresküste eilen und den „Frühlingssturm“ allegorisieren — diese Vorwürfe, die bei aller malerischen Feinheit doch nicht ganz die höchsten Ansprüche der Kunst erfüllten, weil sie der ästhetischen Reinlichkeit entrieten, hat Hofmann preisgegeben. Nicht als ob er sich ihrer

zu schämen gehabt hätte, und nicht als ob sie eine Verirrung gewesen wären. Zu ihrer Zeit mußten auch sie zum Bild geschaffen sein, und zu Hofmanns Entwicklung gehören auch sie, wie nur irgend Werke gehören können . . .

Heute ist Hofmann „artistischer“ als je im besten Sinn. Vielleicht behauptet jemand, dafür seien seine Gemälde heute auch studienhafter als je. Ich möchte dieser Behauptung nicht widersprechen. Ich erblicke nämlich nicht wie viele, die Gemaltes nur auf seine Verkaufsqualitäten hin ansehen, in der Studie etwas Geringerwertiges. Im Gegenteil glaube ich, daß solche „morceaux“ von viel größerer Unmittelbarkeit sind, und daß sie die Absicht des Künstlers reiner spiegeln als sorgfältig „durchkomponierte“ und bis ins letzte Fleckchen „ausgemalte“ Bilder. Dafür zeugt z. B. Feuerbachs „Gastmahl des Platon“: es ist, besonders in der minutiöseren zweiten Fassung, ein Kompromiß. Und auch von Leibls Bildern sind nicht diejenigen die besten, an denen er über Jahr und Tag malte, sondern jene, die ihm — um einen burschikosen Ausdruck zu gebrauchen — auf Anhieb gelangen.

Hofmanns hier abgebildete Frauenakte, zwei wohlgestalte, füllig-schlanke Mädchen, die mit rhythmischen, trotz der Varietät der Bewegung harmonisch wirkenden Gesten hintereinander herschreiten (Abb. S. 106), sind freilich kein „Bild“ im Sinne der alten Schule, aber jeder Strich mehr daran, jedes Attribut, jede Folie hätte den unvergeßlichen Eindruck einer vollkommenen Grazie, die ungesucht und von überzeugender Echtheit ist, zerstören müssen. Es verhält sich ähnlich mit den drei schattenhaft hingewischten nackten Knaben, die mit wilden Sätzen, Tücher hoch über die Häupter schwingend, in die Fluten des erquickenden Seebades hasten (Abb. S. 103). Auch dieses Bild, das in der Vereinigung gleich hitziger Bewegung und Sonne ein Maximum von Temperament einschließt, hätte man früher — und es werden es manche heute noch tun — als „Bewegungsstudie“ abgetan. Vielleicht hätte man auch von den beiden Ephebenbildern: den drei Jünglingen an der Quelle, die mit einem kaum zu überbietenden Geschmack in den Raum gesetzt sind und ihn, ohne irgendwie das Gefühl des Beengtseins zu erwecken, in schönster

L. v. HOFMANN DIE QUELLE

L. v. HOFMANN SCHMALES UFER

Harmonie füllen, und den beiden Hirten (Abb. S. 107), die sich so gar nicht zu einer malerischen „Anekdote“ hergeben wollen, einst mehr verlangt in Hinblick auf das „Beiwerk“. Und ich glaube, daß Hofmann selbst vor zwanzig Jahren sich hätte bereit finden lassen, dieses Beiwerk an Hintergrund zu geben. Heute nicht mehr. Denn Hofmann ist jetzt mit aller Bewußtheit und voll innerer Befriedigung auf der Fährte des Hans von Marées. Aber er ist in seinem Schaffen sonniger und glücklicher als dieser Unerbittliche und Selbstquälerische. Er ist auch konkreter und positiv-produktiver. Und: er gründet und baut auf den Felsen, die Marées herbeigewälzt. So fand er ein gut Teil der Arbeit schon getan. In diesem Sinne ist er ein dankbarer Erbe. Warum sollte es ihm nicht gelingen, auf die Mauern, die er über Marées Grundfesten emporwachsen macht, endlich noch ein Dach zu setzen?

ZUM FALL HODLER

Die Unterschrift Ferdinand Hodlers unter dem haßerfüllten Protest Genfer Künstler gegen angebliche deutsche Barbarei hat für den Genfer Maler Folgen gezeitigt, die ihm sicher unerwartet

L. v. HOFMANN

RUHENDE HIRTEN

kamen, die ihn aber mit gutem Recht belehrten, daß sich die Deutschen nicht ungestraft gehässig verleumden lassen, und daß man ein solches Vorgehen sich am allerwenigsten von einem Mann gefallen läßt, dem ausschließlich Deutschland die Entwicklungsmöglichkeiten seines Ingeniums bot. Der Fall kompliziert sich dadurch, daß Hodler vor kurzem für Deutschland ein Kunstwerk schuf, das uns in diesen schweren Tagen eine Art Palladium hätte sein können, wenn nicht die jetzt bekundete Gesinnungslosigkeit seines Schöpfers uns alle Freude daran raubte: es handelt sich um das Bild „Aufbruch der deutschen Studenten zum Freiheitskrieg 1813", das sich im Besitz der Jenaer Universität befindet. Man kann es verstehen, daß Ernst Häckel als achtzigjähriger Senior der Universität Jena in einem offenen Brief verlangt, das Bild aus den Räumen der Universität zu entfernen, es öffentlich zum Verkauf auszubieten und die erzielte Summe dem Roten Kreuz zu überweisen. Wie Häckel, der im Namen gleichgesinnter Kollegen sprach, wird es manchem anderen auch ergehen: die Betrachtung des Bildes löst, über den ästhetischen Eindruck hinaus, nicht mehr ein Gefühl nationalen Stolzes aus, sondern für immer bleibt damit das Unbehagen innerer Unwahrhaftigkeit und verräterischen Undanks verbunden. Trotzdem haben sich die Universitätsbehörden in feinem Taktgefühl, an dem sich Hodler und Konsorten ein Beispiel nehmen könnten, entschlossen, das Bild nicht zu veräußern, sondern vorläufig nur der Besichtigung zu entziehen. Indessen hat der „Fall Hodler" in der deutschen Künstlerschaft weitere Kreise gezogen. Die Secessionen in München und Berlin, die Dresdener Akademie und der Deutsche Künstlerbund haben Hodler aus ihren Reihen ausgestoßen, die Wiener Secession hat gegen ihn Stellung genommen, in Köln und Düsseldorf und wohl auch anderwärts, haben die Museumsverwaltungen die Entfernung der Werke Hodlers aus den Galerien bewirkt. Aber auch in Hodlers eigenem Vaterland haben sich Stimmen gegen ihn hören lassen. Unter Führung von Hermann Hirzel protestierten bedeutende Schweizer Künstler gegen Hodler, der Architekt Berlepsch-Valendas wandte sich in einem Flugblatt gegen ihn und betonte besonders die wirtschaftlichen Folgen, die Hodlers Tat für die ganze Schweiz nach sich ziehen könnte, endlich, und das scheint besonders bedeutungsvoll, bot jüngst der bekannte Sammler Henneberg in Zürich seine 83 Werke Hodlers durch Zeitungsinserate zum öffentlichen Verkauf aus. Das bedeutet für Hodler eine wesentliche Verschlechterung des „Marktes". Und damit wird er wohl am schwersten getroffen, denn von allen die ihn kennen, wird er vor allem als ein ausgezeichneter „Geschäftsmann" bezeichnet, der in erster Linie auf sein wirtschaftliches Wohl bedacht ist. Tatsächlich hat er ja auch durch die klischeeartige Wiederholung gewisser „gangbarer" Motive („Der Holzfäller") bewiesen, daß er sich auf die Industrialisierung der Kunst nicht übel versteht. Gleichwohl sollte man die „Affäre" nicht zum Ausgangspunkt einer plötzlich einsetzenden Herabwürdigung der künstlerischen Leistungen Hodlers nehmen, wie es vielerorts geschah: wir schlagen dadurch unserem Urteil von gestern ins Gesicht und setzen uns selbst ins Unrecht. Hodler bleibt ein großer Künstler, um so größer, als er die innere Unwahrhaftigkeit seiner Kunst, die beispielsweise seinem Jenaer Bild, nach dem gegenwärtigen Ausbruch zu schließen, unbedingt innewohnen muß, bisher so geschickt durch die Stärke seiner Kunst zu verbergen wußte. Mensch und Künstler haben, wie so oft, auch bei Hodler nichts gemein. Und so dürfen wir den *Künstler* Hodler nicht geringer schätzen wegen seiner Untat, aber als *Mensch* muß er für uns erledigt sein, er, der seine Jämmerlichkeit mit einem armseligen Rückzugsversuch krönt und in einem Brief die Worte zu gebrauchen wagt: „Glauben Sie wie zuvor an meinen inneren Zusammenhang mit dem deutschen Wesen!" Mag das Herr Hodler glauben oder nicht: *wir* folgen ihm dahin nicht, und das große deutsche Wesen wird sich ein für allemal verbitten müssen, mit Hodler in Zusammenhang gebracht zu werden.

L. v. HOFMANN — KLARES GEWÄSSER

W. v. KOBELL SELBSTBILDNIS
K. Nationalgalerie, Berlin

WILHELM VON KOBELL

Von Georg Jacob Wolf

Ein auch für Deutschland geltendes Merkmal im Kunstleben des 17. und 18. Jahrhunderts, auf das zuerst Cornelius Gurlitt hinwies, ist das Auftreten weitverzweigter „Künstlersippen", von denen die Roos, Zick, Tischbein die bekanntesten sind. Ihr Existieren und Florieren läßt den Schluß zu, daß die künstlerische Produktion in ihrer Zeit als ein Handwerk betrachtet wurde, als ein „Geschäft" das sich vom Vater auf die Söhne vererbte und das hier und dort im Lande „Filialen" unterhielt. Eine solche Künstlersippe bildeten auch die Kobell oder Köbel, wie sie ihren Namen gelegentlich schrieben. Ihre Familie stammt aus Oberhessen, ist seit 1716 in Frankfurt am Main nachweisbar, übersiedelte dann nach Heidelberg und endlich nach Mannheim, während sich ein Zweig abtrennte, den Rhein hinabzog und in Rotterdam seßhaft wurde, wo die Kobell als städtische Vollbürger seit dem Jahre 1755 in den Bürgerschaftsregistern erscheinen. Von der holländischen Familie Kobell wandten sich in zwei Generationen nicht weniger als fünf Mitglieder als Maler, Radierer und Kupferstecher der bildenden Kunst zu, und einer von ihnen, der jüngere Jan Kobell (1779 bis 1814), lebt als geschätzter Tiermaler der späteren holländischen Malerei weiter in der verehrungsvollen Erinnerung seiner Landsleute und jener Kunstfreunde, die sich nicht durch einen großen Namen blenden lassen.

Die kurpfälzischen Kobell haben, gleichfalls in zwei Generationen, der deutschen Kunst drei Meister ihres Fachs geschenkt, deren Name zwar niemals verwischt worden ist, der aber doch erst wieder in vollem Glanze erstrahlt, seit im Jahre 1906 auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung in dem jüngsten der Kobell, in Wilhelm von Kobell, einer der ganz großen deutschen Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkannt wurde. Was die holländischen Vettern, was der geniale Vater Ferdinand Kobell und der hochbegabte, aber viel zu rasch und zu leicht produzierende Onkel Franz Kobell vorbereitet, erstrebt und

schließlich doch nicht errungen hatten, jenes Letzte, Undefinierbare, Echte, durch und durch Persönliche des künstlerischen Schaffens, das fiel Wilhelm Kobell als eine süße, reife Frucht mühelos in den Schoß — ein helles Loos, dessen sich Spätlinge bedeutender, durch viele Generationen wirkender und hervorragender Familien nicht allzuoft rühmen dürfen.

Wilhelm Kobell ist am 6. April 1766 in Mannheim geboren, in jener Stadt, die durch die Sorge des kunstsinnigen Kurfürsen Karl Theodor zu einem echten Musensitz erblühte, so daß Lessing die kurpfälzische Residenz als die „Vorhalle der Kunst und Kunstbildung" feierte und Goethe sie zu den drei süddeutschen Städten zählte, die „man gesehen haben muß". Wilhelms Vater, Ferdinand Kobell, lebte damals als Stipendiat des Kurfürsten in der kunsttätigen Stadt, machte unter dem aus Gent nach Mannheim berufenen Peter Verschaffelt seine Kunststudien und verbrachte in Gesellschaft des Galerieinspektors Franz Pichler viele Stunden in der bedeutungsvollen Galerie des Kurfürsten, die heute einen Bestandteil der Kgl. Aelteren Pinakothek in München bildet. Bald nach Wilhelms Geburt wurde Ferdinand Kobell Kabinettsmaler, später Professor der Akademie und endlich Direktor der Galerie.

In einer ganz auf Kunst gestimmten Umgebung, in einem Familien- und Freundeskreis, dessen deutsche, traute Anmut Wielands Freundin Sophie von Laroche anziehend schildert, wuchs Wilhelm Kobell ganz selbstverständlich zum Künstler heran. Der Beruf war für ihn der gegebene, nachdem der innere Ruf zur Kunst an ihn ergangen. Vom Vater erhielt er den ersten Unterricht, bezog dann die Akademie und studierte gleichfalls viel in der Galerie, wo es u. a. zwei große Rembrandt, vier Werke Brouwers, hervorragend schöne Terborchs, Wouwermans, Steens, Ostades, Balens und etliche Elsheimer, insgesamt 758 Werke, meist der holländischen Schule zugehörig, zu sehen gab. Auch in der Galerie zu Düsseldorf, in der Stadt, in der die Großeltern lebten, tat sich Wilhelm Kobell um, und hier ging ihm vor der heute gleichfalls in der Münchner Pinakothek befindlichen Prachtkollektion von Werken des großen Rubens das Herz und der Sinn auf für die üppig prunkende Schönheit

W. v. KOBELL — DER HEUWAGEN
Wiesbaden, Städt. Galerie

der flämischen Meister. Sein „Schicksals-Meister“ aber ist Philips Wouwerman von Haarlem geworden, der berühmte Schimmelmaler, dessen Manier den Deutschen des späten 17. und 18. Jahrhunderts höchst nachahmenswert erschien und der, wie die Darmstädter retrospektive Ausstellung 1914 lehrt, von Hamburg bis Augsburg, am Rhein und an der Elbe seine begeisterten Adepten fand. Auch Kobell begann damit, Wouwerman zu kopieren — langsam ging er dann dazu über, „in Wouwermans Manier“ zu malen und — seltsam genug! — diese Wouwerman-Liebhaberei hat lange angehalten, man begegnet ihr, „wenn auch veredelt“ und auf die eigene künstlerische Persönlichkeit abgestimmt, noch in Spätwerken. Am lebhaftesten freilich spricht sie aus Werken, die um das Jahr 1790 entstanden sind, z. B. aus der „Ueberfahrt“ in der Schleißheimer Galerie und aus dem „Heuwagen“ (1790) (Abb. S. 110), den man auf der Jahrhundertausstellung in Berlin sah: wie hier das mit Blau untermischte, fein hinlasierte Weiß des einen Pferdes vor den warmbraunen bis verhalten grünen Tönen der Landschaft steht, das ist tiefstem Verständnis der Farbenkultur Wouwermans entsprungen.

W. v. KOBELL REITER MIT ZWEI PFERDEN
Darmstadt, Großherzogl. Museum

Im Jahre 1787 war Kobell nach Rom gegangen, wie sein Vater mit einem kurfürstlichen Stipendium ausgerüstet, ohne daß indes die Italiener nachhaltigen Eindruck auf ihn geübt hätten. Heimgekehrt überraschte den erst Zweiundzwanzigjährigen die Ernennung zum kurfürstlichen Kabinettsmaler.

1793 erfolgte in Kobells Leben und Entwicklung ein bedeutungsvoller Abschnitt: er übersiedelte mit der elterlichen Familie nach München, wo seit 1778 Karl Theodor residierte, der seine von den Münchnern vielgehaßten „Mannheimer“ allgemach an seinem neuen Hof zu versammeln strebte. Die Verlegung des Wohnsitzes der Kobell hing aber nicht ausschließlich mit dieser Vorliebe des Kurfürsten für seine alten Diener zusammen, sondern hatte in der drohenden Kriegsgefahr ihren vornehmlichen Grund. Von Westen her gewitterte es über den Rhein und kein festes, einiges, großes Deutschland stand damals bereit, dem Feind machtvoll entgegenzutreten und ihn in seine Schranken zurückzuweisen. Kobell der Vater, ein ausgezeichneter Patriot, schrieb in dieser Zeit schmerzbewegt die Worte nieder: „Mein gutes deutsches Vaterland, was bist du geworden und was werden die Menschen wohl aus dir machen? Welch grausames Spiel treibt man mit dir? Es ist meiner Vernunft nicht möglich zu glauben, daß alles jenseits des Rheins französisch werde und bleibe“ — eine prophetische Aeußerung, die in kurzen Worten das ausdrückt, was später Ernst Moritz Arndt in seiner Flugschrift „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze“ ausführlich darlegte.

In München wollte es den Kobells anfangs nicht sonderlich behagen. Man muß sich daran erinnern, daß das München von 1793 noch nicht das München Ludwigs I. war, daß in der bayerischen Residenz noch ein enges Philistertum herrschte, daß man sich, von dem geistigen, hellen, munteren Mannheim in das überfromme, dumpfe, kaum aus dem Schlaf der Gegenreformation und ihrer kulturellen

W. v. KOBELL AUSSCHNITT AUS DEM NEBENSTEHENDEN BILD

Reaktion erwachende München versetzt, in einer verzauberten Stadt dünken mochte. Darüber klagt der alte Kobell, und besonders trauert er den Reben am Rhein nach: „Bacchus kennt diese Gegend nicht; seit der Schöpfung ward hier kein Thyrsusstab geschwungen, kein Bacchanal gefeiert; nie rötet da die Oktobersonne eine Rubintraube und von den Hügeln strömt nie der göttliche Stoff, der süße Wein, in den goldenen Becher . . .“

In fleißiger Arbeit kam indessen Wilhelm Kobell, der die Empfindungen seines Vaters teilen mochte, dennoch bald in München zurecht. Er war in den glücklichen Jahren, da man sich selber findet und die Welt um sich leicht vergißt, wenn man auf die inneren Stimmen hört und alle Kräfte in sich versammelt, um das, was das Innere bewegt, in die Erscheinung zu treiben. Doch scheint Kobell, der ein echter Lebenskünstler gewesen ist, in der Lust zu schaffen und zu wirken, doch auch nicht zu viel des Guten getan zu haben. Er war den Freuden der Welt und des Tages nicht abhold, und betrachten wir sein Selbstporträt aus der zweiten Hälfte der 1790er Jahre (Abb. S. 109), das sich in der Berliner Nationalgalerie befindet, so blickt uns aus klaren, verschmitzten Augen ein junger Herr von nicht eben bezwingender Schönheit, aber desto bewußterer Eleganz und Sorgfalt der äußeren Erscheinung entgegen: üppige Bartkoteletts fallen auf die knappe, weiße Halsbinde, der hohe Hut ist kühn ins Genick gerückt und die Linke ruht leicht in dem Ausschnitt zwischen dem zweiten und dritten Knopf des modischen Fracks — ein junger, sehr signoriler Herr, dem aber auch Verstand und Persönlichkeit ins Antlitz geschrieben stehen.

Von bedeutenden Werken, die Kobell in jener Zeit schuf, sind „Die zwei Esel“, die 1810 bei Artaria in Wien um 220 Gulden für das Darmstädter Landesmuseum erworben wurden, und besonders „Die Furt“, ein Hauptwerk und Prachtstück der Kasseler Galerie, erwähnenswert (Abb. Juliheft S. 450). „Die Furt“, 1798 gemalt, vereinigt alle Vorzüge der ersten Periode von Wilhelm Kobells Schaffen. In einem grünen Waldbezirke tut sich eine Lichtung auf, ein Bach fließt vorbei und spiegelt das Bild einer Hirtin, die ihre zwei Kühe und eine Ziege durch das klare Gewässer treibt. Das Grün des Waldes ist in den erlesensten Tönen abgestuft, die Tiere und die menschliche Gestalt aber stehen vor diesem Hintergrund in einer Delikatesse und Frische der Farbe, als hätte sie Cuyp hingesetzt. Der Zusammenschluß der Einzelheiten zu einem malerischen Ganzen von strenger Ruhe und stofflicher Bestimmtheit ist restlos gelungen. Aeltere kritische Kunstwertung, die den Künstler und sein Werk nach dem Thema einschätzt, preist an Wilhelm Kobell, daß er in der Figuren- und Tierdarstellung ebenso tüchtig gewesen sei als in der Landschaftsmalerei, und daß er es verstanden habe, die drei Gebiete in seinen Bildern zu vereinigen. Dafür ist „Die Furt“ ein vollgültiger Beweis.

Der 1799 erfolgte Tod seines Vaters wurde für Kobells Kunstentwicklung ersichtlich bedeutungsvoll — er bringt ihm Befreiung von einem verehrten Vorbild, ein Loskommen von Einrede und Abschätzung, eine Erhöhung persönlicher Verantwortlichkeit für jede einzelne

W. v. KOBELL

PFERDERENNEN AUF DEM ERSTEN OKTOBERFEST IN MÜNCHEN, 17. OKTOBER 1810

München, Historisches Museum

W. v. KOBELL SOLDATEN AN EINER BRUSTWEHR

Kunstleistung. So ist es kein Zufall, daß wir mit dem Jahr 1800 Kobells erste Periode als abgeschlossen betrachten, daß wir den Künstler in den zwei Jahrzehnten 1800—1820 auf der Höhe seines Schaffens wissen, und daß wir seinen Werken aus dieser Zeit die höchste Bedeutung zuerkennen; besonders den zahlreichen Schlachtenbildern, die in diesem Zeitraum entstanden sind.

Die kriegerischen Ereignisse des napoleonischen Zeitalters legten einem begabten Künstler die Betätigung als „Schlachtenmaler“ nahe; man hing am „Stoff“, und wer sich darauf verstand, ihn malerisch zu bewältigen, dem fehlte es nicht an Aufträgen. Wilhelm Kobell begann mit sechs Gemälden, die er für den Marschall Berthier malte, große Tafeln, die bei ihrer Ausstellung in München im Jahre 1807 begeisterten Beifall fanden. Kobell hatte erkannt, daß für seine besondere Begabung auf diesem Gebiet die meisten Möglichkeiten lagen, und ein Jahrzehnt hindurch verfolgte sein rastloser Pinsel besonders die Waffentaten der bayerischen Armee in Gemälden, die teils auf Bestellung des Königs Maximilian I. Joseph und des damaligen Kronprinzen Ludwig, teils auf eigenes Risiko gemalt wurden. Mehrere davon entstanden als Wandgemälde für den Bankettsaal der Münchner Residenz, einige befinden sich jetzt im Besitz der fürstlichen Familie Heching in Schlesien, „Das Treffen von Bar sur Aube“ (Abb. Jahrg. 1913/14 S. 561), und andere haben im Bayerischen Armeemuseum in München ihre Stätte gefunden, die „Schlacht von Hanau“, ein Kolossalgemälde von 2 auf 3½ m, gehört der Neuen Pinakothek in München, anderes hing, jahrzehntelang gering geachtet, in den noch heute unerschöpften Depots des Schleißheimer Galerieschlosses, wo es nachdunkelte und verwahrloste, kam dann, darunter die prachtvolle „Belagerung von Kosel“ (Abb. S. 117) in den Besitz des K. B. 1. Feld-Artillerieregiments, wo es in den Räumen des Offizierskasinos ausschließlich dekorative Funktionen erfüllte, bis eben die Berliner Jahrhundertausstellung 1906, für die man auch Wilhelm von Kobell aufgestöbert hatte, Meister und Werk wieder zu Ehren brachte.

Kobells Schlachtenmalerei ist anders geartet als die seines jüngeren bayerischen Lands-

mannes Albrecht Adam, dem man zu Unrecht lange Zeit vor Wilhelm von Kobell den Vorzug gegeben. Adam ist tendenziöser, er ist mehr bei der „Sache“ und bei seinem Thema, und vielleicht daß man ihn um dessentwillen patriotischer nennen kann. In seiner ganzen Art setzt Adam die Schlachtenmalerei-Tradition der Rugendas fort, mit denen er auch in Schulzusammenhang steht. Kobell dagegen ist auch als Schlachtenmaler vor allem malerisch. Tritt er an die Aufgabe heran, eine Schlacht, eine Belagerung, einen Siegeseinzug im Bild nachzugestalten, so besieht er sich vor allem die Landschaft und die Formen von Stadt oder Dorf, und er hat sehr wohl acht auf die Naturstimmung, auf Himmel und Wolken, auf Sonne und Regen. Durch seine großzügige Naturanschauung und Naturabschilderung gibt er den Bildern einen festen Rahmen, in den er dann alle Einzelheiten der Schlacht und des Gefechtes einordnet. In dieser Hinsicht geht er, wie üblich bei den Kunstgenossen seiner Zeit, sehr ins Einzelne. Man findet Episoden, die sich während einer Schlacht zutrugen, in getreuer Abschilderung, man erkennt die Uniformdetails der einzelnen Regimenter, ja, es gibt sogar Porträts unter den Kämpfenden. Muther meint, man sähe auf Kobells Bildern alles, wie durch ein Fernrohr bei einem Manöver. Das ist nicht ganz unrichtig, aber man muß solcher Dinge wegen Kobell nicht der Kleinlichkeit zeihen!

W. v. KOBELL   DIE BAYERN SCHLAGEN EINEN ANGRIFF DER RUSSEN BEI POPLAWEI AB (AUSSCHNITT)
Kgl. Armeemuseum, München

Denn darin drückt sich nur aufs getreueste der Charakter der Kriege der Vorzeit aus und der Geist einer gemütlicheren Kriegsführung. Kobell bekundet damit im Bild und mit den Mitteln der Malerei das gleiche, wofür Schiller in „Wallensteins Lager" das Wort fand: „Im Felde da ist doch der Mann noch was wert". Das läßt noch nichts von der Aufhebung des Individualismus ahnen, die im modernen Krieg triumphiert, in dem die Wucht der Masse den Sieg entscheidet und „der Mann" nur als dienendes Glied dieser Masse seinen Wert besitzt. Darum könnte ich mir auch nicht denken, daß — sei dem leichten Wort zur ernsten Sache vergeben! — der moderne Krieg irgendwie „malerisch" wäre, daß er zur bildlichen Nachgestaltung reizen könnte. Es gibt die farbigen Eindrücke der bunten Uniformen nicht mehr, das amüsante Lagerleben der alten Kriege ist dahin, die Episoden haben aufgehört. Ein Schlachtfeld ist im Krieg unserer Zeit nicht mehr eine räumliche Einheit, die man vom Feldherrnhügel aus überschaut und die sich wie ein Panorama vor dem Schlachtenmaler auftut, sondern heute stehen ganze Provinzen in Brand und über hunderte von Kilometern hinweg schmettern die Kanonenschlünde ihren todbringenden Gruß in die Reihen der Feinde. Da kommt der Pinsel des Malers nicht mehr mit, da fällt ihm die Palette aus der Hand, er steht erschüttert und denkt anderes, als dieses Völkerringen auf sechs Quadratmetern Leinwand zu einem Bilde zu gestalten . . .

Indessen wir kehren in Kobells Zeiten zurück, wo der Krieg noch eine Art Anhäufung von Zweikämpfen war und wo er sich noch fast homerisch anließ. Kobells berühmteste Schlachtengemälde sind seine „Belagerung von Kosel" (1808) und „Das Treffen bei Bar sur Aube" (1814).

Die „Belagerung von Kosel" (Abb. S. 117) ist ein Landschaftsbild von gewaltiger Naturromantik. Frühester Morgen, Wolkenstreifen am fahlen Himmel, tief steht die Sonne, und langgezogen fallen die Schatten der Generale und Reiter, die auf der Hügelkuppe unter den kahlen Bäumen sich versammelt haben, auf die dürre Erde. Fußvolk strebt den Hügel hinab in die dämmerige Tiefe, aus der sich in beträchtlicher Ferne, nur die Zinnen und Türme von der frühen Morgensonne umstrahlt, die feste Stadt Kosel erhebt. Weit, weit geht der Blick hinaus ins Land, wo in der Ferne ein mattsilbernes Flußband glänzt und aus lichter werdenden Nebeln ein Höhenzug herüberdämmert. Diese Naturstimmung beherrscht das Bild. Der graue Morgen wird uns vor allem anderen bewußt, die Tiefe der Landschaft sodann und die weite Ferne. Erst zuletzt tritt uns das kriegerische Moment an, der General, der wie gemeißelt auf seinem Schimmel sitzt, die kriegerischen Federbüsche und die drei Fußsoldaten im linken Vordergrund, deren aufgepflanzte Bajonette im Morgenlicht kampflustig blitzen: eine Teilkomposition, die malerisch nahe verwandt ist einer anderen Gruppe von „Soldaten, eine Belagerung verfolgend" (Abb. S. 114), die Kobell etwa zur gleichen Zeit zu einem auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung viel bewunderten Gemälde, einer Studie zur „Schlacht bei Pultawa", vereinigte. Das Kosel - Bild hat seinen künstlerischen Wert in der Abschilderung des Lichtes — es ist der beziehungsreiche Kampf von Nacht und Tag, und dieses Naturdrama ist gewaltiger als das menschliche Schauspiel des Krieges, der bei Kobell mehr als Staffage erscheint . . . Das Gemälde „Das Treffen bei Bar sur Aube" (Abb. Jahrg. 1913/14, S. 561) ist in der ganzen Anlage breiter, satter hingezogen als das Kosel-Bild, und da ihm der beherrschende Blick von einer Höhe aus auf das Hauptmoment der Schlacht fehlt, so wirkt es etwa wie ein Panorama, das man von unten herauf anschaut. Gleichwohl ist auch hier die Landschaft das Vereinigende für die Fülle der Einzelerscheinungen. Wieder wölbt sich ein monumental hingemalter, gewitteriger Himmel über der Landschaft, und die langen Wolkenstreifen korrespondieren mit den pulverdampfenden Gefechtslinien im Gelände, aus deren Rauch und Qualm die verwischten Umrisse des Städtchens etwa im Mittelgrund des Bildes auftauchen. Prachtvoll ist auf diesem Bild die Farbenskala: wie die graugelbe Helle des Weingartens im Vordergrund über das Grün und Braun des Mittelgrundes, dem der Pulverdampf der Schützenlinien und eine in die Tiefe hineinführende Straße seine Eigenart verleiht, aufgelöst wird in der tieflila Ferne, deren die Horizontlinie nur wenig überschneidende Erhöhungen ganz schemenhaft dastehen. Dieses wohlüberlegte und ganz eigenartige koloristische Ensemble beleben die anrückenden und kämpfenden Truppen in ihren bunten Uniformen. Vorne marschiert ein Bataillon weißbehoster, raupenhelmgeschmückter Infanteristen in rhythmisch-energischem Gleichschritt in eine Geländefalte hinein, rascheren Tempos rasseln Tamboure daher, und mit großer Feldherrngebärde weist der Kommandeur an der Spitze seines Stabs auf das Schlachtfeld hinaus, das fernhin ziehende Truppenteile in seiner ganzen Ausdehnung beleben. Hier, im Mittelgrund, verschwinden die Einzelheiten, und zum erstenmal blitzt etwas auf, das wie ein Fremdes in dieser Malerei der romantischen

W. v. KOBELL

DIE BELAGERUNG VON KOSEL 1806

W. v. KOBELL BLICK VON SCHWABING GEGEN MÜNCHEN (RADIERUNG)
Maillinger-Sammlung, München

Zeit steht, das den bewußtesten Gegensatz zur Mutherschen „Feldstecher-Wirkung“ darstellt, etwas, wofür man zwei Generationen später die Bezeichnung „Impressionismus“ prägte . . .

Der Schlachtenbilder Wilhelm von Kobells gibt es etwa zwei Dutzend: genau läßt es sich nicht sagen, denn mit Berthier und anderen Würdenträgern Napoleons ging manches Werk Kobells nach Frankreich und ist dort verschollen. Sicher ist, daß keines dieser Bilder nach 1820 entstanden ist; sie alle gehören den zwanzig schaffensfreudigsten Jahren Kobells an, die ihn auch künstlerisch auf der schönsten, später verlassenen Höhe zeigen. Freilich hat er in diesen zwei Jahrzehnten auch andere Werke geschaffen, von denen einige hinter den Schlachtenbildern nicht zurückstehen. „Das erste Oktoberfest in München“ (Abb. S. 113) hat er 1810 gemalt, und es ist geradezu erstaunlich, wie hier wieder mit unimpressionistischen Mitteln der Eindruck einer wirklich gewaltigen Menschenmasse, die mit allen minutiösen Details dargestellt ist, als eines Ganzen vermittelt ist. Hier gibt es nur eine Möglichkeit des Vergleichs: Franz Krügers Berliner Paradebilder! Dabei diese Belebung des einzelnen, diese Fülle reizvoller Details, diese psychologischen und physiognomischen Beobachtungen der Einzelgestalten bei Kobell! (Abb. S. 112.) Und wieder über allem der erschütternd blaue Himmel mit den in der Ferne aufsteigenden blassen Wölkchen, und dazu die fein hingezogene, von links her ins Bild hereingeschobene Silhouette der Stadt München! Auch das Bild der beiden auf der Landstraße dahinsprengenden Reiter (Schleißheim, K. Galerie), das so rassig in den Farben ist, die Landschaften in der Hamburger Kunsthalle, der Hirtenbub mit der Herde im Städelschen Institut in Frankfurt, der „Aufbruch zur Jagd“ in der Fürstlich Hechingschen Sammlung und das koloristisch unendlich delikate Pferdestück im Darmstädter Landesmuseum (Abb. S. 111) stammen aus dieser Zeit.

* * *

Inzwischen war im Jahre 1808 in München eine K. Akademie der bildenden Künste errichtet worden, an die Wilhelm Kobell kurz nach ihrem Entstehen als Nachfolger des J. G. Dillis zur Uebernahme der Professur für Landschaftsmalerei berufen wurde. In der Konstitutionsurkunde der Akademie hieß es u. a.: „Für die Landschaftsmalerei wird ein Lehrer hinreichend gefunden, der seine Zög-

linge vom ersten Anfang bis zur letzten Ausbildung fortführt." Kobell erfüllte diese nichtssagende Phrase mit Leben und geistigem Gehalt. Er hat während der langen Jahre, da er bis tief in die Amtszeit des Cornelius hinein als hochgeschätzter Lehrer an der Akademie wirkte, treffliche Schüler herangebildet, aber darüber hinaus ist sein Einfluß auf die Münchner Malerei entscheidend noch bei ihren besten Meistern um die Mitte des 19. Jahrhunderts, bei Neureuther, Bürkel, Spitzweg, selbst bei Eduard Schleich, zu verspüren. Reisen führten Kobell nach Wien und Paris, wo man ihn in den Dunstkreis Horace Vernets treten sieht: vielleicht, daß er dort auch den jungen Géricault, mit dem er manches gemein hat, kennen lernte.

Ueber all dem kam langsam das Greisenalter heran. Bis tief in die siebziger Jahre seines Lebens hinein ermüdete Wilhelm von Kobell nicht in seinem Schaffen. Seine Hand war freilich nicht mehr so leicht wie einst, seine Malerei nicht mehr so locker und flaumig und sein Kolorit nicht mehr so weich und flüssig. Eine gewisse Härte ist Kobells Spätwerken eigen. Die Silhouette ist fest umrissen, die Farben sitzen unvermittelt nebeneinander. Einen starken Reiz haben aber auch diese Altersschöpfungen. Manches gemahnt mich, namentlich in der liebenswürdigen Biedermeierstimmung, an die Hamburger von 1830. Eine „Terrasse bei Föhring" mit der Silhouette der Stadt München ist ein bezeichnendes Bild dieser Zeit (Abb. S. 119). Auch mit Grabstichel und Radiernadel hantierte Kobell gerne und glücklich in der zweiten Hälfte seines Lebens. Eine Folge von sieben Ansichten der Stadt München (Abb. S. 118) entstand 1818 — sie scheint wie eine Aussöhnung des alten „Mannheimers" mit seiner zweiten Heimat. Auch eine Folge von „Hunden" (11 Blatt) und „Reitern" gibt es von ihm, und insgesamt weiß Andresen in seinen „Deutschen Malerradierern" 164 Blätter Kobells aufzuzählen und zu beschreiben.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Kobell in völliger Ruhe. Mit der schönen Selbsterkenntnis, die nur erlesenen Geistern eigen ist, beschloß er zur rechten Zeit, ehe Gebrechlichkeit seinem Schaffen den Stempel aufzudrücken vermochte, sein künstlerisches Werk. Fortan saß er still in seiner Wohnung, die an der Neuhauserstraße neben dem alten Akademiegebäude, im ehemaligen Café Probst, gelegen war, am Fenster und dachte vergangenen Zeiten nach. Selten nur ging er aus, Besuche empfing er wenig. Ludwig I. kam manchmal zu ihm, dann sprachen die Greise von der Münchner Kunst. Während seiner vielen einsamen Stunden aber kolorierte Wilhelm von Kobell für seine Enkel — oder waren es schon Urenkel? — kleine Bildchen mit Wasserfarben;

W. v. KOBELL — TERRASSE BEI FOHRING

den heimkehrenden Schäfer, die tränkende Herde, die Tageszeiten und manch andere zierliche Anmutigkeit in Ludwig Richters Geschmack. Kunstwert legte er ihnen begreiflicher Weise nicht bei...

Still und schmerzlos ist Wilhelm von Kobell am 10. Juni 1855, mehr als 89 Jahre alt, verschieden.

PERSONAL-NACHRICHTEN

J. FLOSSMANN, † 20. Oktober 1914

MÜNCHEN. Am 20. Oktober ist Professor JOSEPH FLOSSMANN, Bildhauer in München, im Alter von 52 Jahren unerwartet rasch gestorben. Erst vor einigen Jahren war Gelegenheit geboten, Floßmanns reiches Lebenswerk in einer vorzüglichen Ausstellung (s. unseren illustrierten Aufsatz in Jahrgang 1912/13, S. 193 u. f.) zu überblicken, mit der die Münchner „Secession" ihr geschätztes Mitglied ehrte. Diese Kollektion legte Zeugnis ab für Floßmanns bewegliche Vielseitigkeit, die sich vor allen Aufgaben bewährte, jedem Auftrag gerecht wurde und des Künstlers Reichtum an inneren Gesichten und Ausdrucksformen bekundete. Besonders als Bauplastiker hat sich Floßmann mit seinem Zug ins Dekorative ausgezeichnet und sich auf diesem Gebiet vor interessante Aufgaben gestellt gesehen. An der Kirche in Bad Steben, am Bismarckturm bei Rottmannshöhe, am Wertheimbau in Berlin und zuletzt am Münchner Polizeigebäude finden sich Floßmannsche Skulpturen: die Arbeiten am Münchner Polizeigebäude verdienen ausdrücklich hervorgehoben zu werden, weil sie Floßmann als Anhänger der polychromen Plastik legitimieren. Ein geborener Münchner schmückte Floßmann besonders seine Vaterstadt mit reizvollen Werken öffentlicher Plastik: es seien davon das Paulanerbrünnlein in der Vorstadt Au und der Brunnen am Rennerplatz hervorgehoben. Seine letzte große Arbeit hat Floßmann für Nürnberg geschaffen: ein Bismarck-Reiterdenkmal von herber Eigenart, das in seiner etwas ungewöhnlichen Ausdrucksform den Anschluß Floßmanns an hervorragende lombardische Vorbilder des Quattrocento ahnen läßt. Neben diesen im Dienste der Öffentlichkeit stehenden Arbeiten ging Floßmanns intimes Schaffen einher: Porträtbüsten von schlagender Charakteristik und Werke mannigfaltiger graziöser Kleinplastik. — Seit kurzer Zeit wirkte Floßmann, mit Titel und Rang eines Akademieprofessors ausgezeichnet, als Lehrer an der Münchner Kunstgewerbeschule mit bestem Erfolg: leider hat er nur wenige Monate lang seine große Erfahrung und seine hervorragende Lehrbegabung der heranwachsenden Künstlerjugend zu widmen vermocht. G. J. W.

WIEN. Der Maler HANS TICHY wurde zum Professor der K. K. Akademie der bildenden Künste ernannt.

WIEN. Hier ist im Alter von 67 Jahren der Bildhauer Professor RUDOLF WEYR, einer der angesehensten österreichischen Künstler, gestorben. Den Lesern unserer Zeitschrift ist er kein Fremder, in unserem Jahrgang 1903/4 (Seite 321 u. f.) haben wir ihm einen größeren illustrierten Aufsatz gewidmet. Großer Reichtum der Erfindung, ein technisches Können, für das es keine Schwierigkeiten gab, ein malerischer Stil, der ihn in seinem Schaffen immer wieder zum Relief lockte, sind die Grundzüge seines künstlerischen Schaffens gewesen. Wien ist reich an Werken dieses Künstlers, der ein echtes Wiener Kind als Mensch wie als Künstler war, so die Reliefs am Grillparzerdenkmal, die Reliefs von der Sage vom Stock im Eisen, der Brunnen „Die Herrschaft zur See" an der neuen Hofburg, das Denkmal Canons, ein Brahmsdenkmal, der „Bacchuszug" am Burgtheater, Grabdenkmäler und manches andere.

NEUE KUNSTLITERATUR

Rainer Maria Rilke. Auguste Rodin. Mit 96 Vollbildern. Leipzig, Insel-Verlag.

Dieses Kunstbuch gibt keine Monographie im landläufigen Sinne, sondern hat seinen besonderen Reiz darin, daß hier einer unserer sensitivsten Dichter über einen der bedeutendsten Plastiker unserer Zeit sich vernehmen läßt. Und zwar nicht in Form einer kunstgeschichtlich objektiven Darstellung, sondern in kongenialer nachschaffender Dichtung über Leben und Lebenswerk des großen Franzosen, dessen Wesen uns aber dadurch tiefer erschlossen wird, als wenn uns eine sachliche, so gut wie auch immer geschriebene Abhandlung geboten würde. Das Buch, so wie es jetzt vorliegt, ist eine Erweiterung einer schon früher, noch in der von R. Muther herausgegebenen Sammlung „Die Kunst" erschienenen Schrift, deren Leben und Schaffen Rodins behandelndem Text jetzt noch ein Vortrag über den Meister aus dem Jahre 1907, sowie ein Abbildungsteil angefügt ist, der 96 „nach Rodins Wünschen ausgewählte Vollbilder, die das plastische Werk des Künstlers in seinem ganzen Umfange und eine Reihe von Handzeichnungen wiedergeben", bietet. Von den zwei Schriftteilen ist wohl der erste der wertvollste. In eindringlicher Weise schildert er die Entwicklung Rodins, sein langsames Werden und Reifen und die ganze Logik seines wachsenden künstlerischen Reichtums, der, wie bei kaum einem anderen Künstler auf rastloser, nimmer ruhender Arbeit basiert. Denn „was diesen großen Künstler so groß gemacht, ist: daß er ein Arbeiter war, der nichts ersehnte, als ganz, mit allen seinen Kräften, in das niedrige und harte Dasein seines Werkzeugs einzugehen". Wundervolles sagt Rilke in diesem ersten Teil auch über die einzelnen Werke des Meisters, vielleicht ist er dabei zu sehr Dichter und bleibt zu sehr an der Schilderung der den Schöpfungen zugrunde liegenden Erlebnisse haften, statt deren Objektivierung in der plastischen Form zu bewerten aber bei der ganzen Anlage des Buches scheint mir dies eher ein Gewinn, als ein Nachteil für es. Von ganz unmittelbarer Wirkung ist der Vortrag über Rodin, der uns den Meister auch menschlich so nahe bringt und von einer wunderbaren Wärme der Sprache getragen wird. M. K. R.

VON
DER REICHENAV
1891

P. Halm

Mezzotinto Bruchmann

Von der Reichenau

PETER HALM

Von Georg Jacob Wolf

Als sich Karl Stauffer-Bern im Jahre 1886 mit der ihm eigenen Ausschließlichkeit der Radierkunst zuwandte, da ließ er manchen Hilferuf von Berlin nach München dringen zu seinem Freund und Lehrer Peter Halm, der ihn im Jahr vorher in die Geheimnisse der Radierkunst eingeführt und ihm die Mysterien der Technik enthüllt hatte. „Hätte ich Dich hier!" klagte er und dann wieder: „Hol Dich der Teufel mit Deinem München!", und alle seine Sorgen und Bedenklichkeiten trug er zu dem Freund, und alle „Zustände" seiner Radierungen mußte der sehen und mußte raten und helfen auch aus der Ferne. Hans W. Singer meint, solchermaßen sei Peter Halm in gewissem Sinn der Vater der ganzen modernen deutschen Radiererschule geworden, und das stimmt: stimmt auch in anderer Hinsicht. Denn nicht nur Stauffer kam zu Halm, sondern gar viele kamen und kommen heute noch von den deutschen Radierern, um sich von Peter Halm Rats zu holen, und es ist wohl noch keiner von ihnen unberaten und hoffnungslos wieder heimgegangen. Seit vollends Peter Halm im Jahr 1900 die Professur für Radierkunst an der Münchner Akademie übernommen hat und in seiner Schule die Auslese der jungen deutschen Radierbeflissenen versammelt sieht, könnte er sich für sein Fach mit dem Prädikat „Praeceptor Germaniae" schmücken lassen, was er natürlich — still, geschmackvoll und allen äußeren Ehren abhold, wie er ist — weit von sich wiese, wenn es einer wagen wollte, ihm damit von Angesicht zu Angesicht zu kommen.

Halms Ruhm als Lehrer und Anreger, der durch die Lande klang, hat trotzdem auch seine bedenkliche Seite. Denn über den Lehrer Halm hat man den schaffenden Künstler fast ein wenig vergessen, sicherlich hat man ihn nicht in dem ganzen Umfang seines Werks erkannt. Besonders sind viele der Meinung, Halm sei in erster Linie reproduzierender Graphiker, er beschäftige sich fast ausschließlich mit der Wiedergabe von Gemälden alter

PETER HALM BAUERNGEHÖFT

und neuer Meister. Diese Meinung hat auch in den Kunstgeschichten Eingang gefunden. Selbst Hermann Struck weiß in seiner „Kunst des Radierens" nur über ein von Halm radiertes Blatt nach dem Kammerherrn von Van Eyck zu sprechen, und wenn er dabei auch in den süßesten Tönen von der „unglaublichsten Feinheit und Subtilität in der Ausführung" schwärmt und von dem Vergnügen, das man hat, wenn man „das Blättchen mit seinen Millionen von feinen Strichelchen" lange betrachtet: das Wesen von Peter Halms Kunst erschöpft man mit den Arbeiten dieser Gattung nicht. Denn den echten, ganzen Halm, den, der fortleben und dauern wird, muß man auf einem anderen Gebiet suchen — in seinen Originalradierungen.

Damit soll den prachtvollen Nachbildungen, die Halm von Werken der alten Holländer, der primitiven Italiener, von Leibl, Uhde, Liebermann, Whistler und vielen anderen geschaffen hat, nichts von ihrem Wert genommen sein. Aber noch nie war ein Künstler ganz er selbst, noch nie in seinem Wesen völlig zu erkennen und zu durchschauen, wenn er sich — selbst als der faszinierendste Meister seiner Technik — reproduzierend einem fremden Genius unterordnete. Daher ist Halms Originalradierungen, den Bekundungen seiner produktiven künstlerischen Kraft, der Hauptwert beizulegen, und ich würde mich freuen, wenn diese Zeilen dazu beitragen könnten, die zur Formel erstarrte Wendung, Halm sei vor allem ein Meister der reproduzierenden Graphik, zu beseitigen.

Als Originalradierer oder — um mit Max Klinger zu sprechen — als „Malerradierer" betätigt sich Peter Halm seit Mitte der achtziger Jahre, besonders seit er im Jahre 1887 zum erstenmal (und seitdem alle Jahre wieder) auf die Insel Reichenau im Bodensee kam, die seiner Kunst eine fast überwältigende Fülle von Motiven darbietet. Ein feiner Zeichner und beweglicher Abschilderer der Natur war Halm von je, und gerade in dieser Hinsicht sind heute noch die guten Traditionen der Münchner Schule, des Unterrichts an der Akademie bei Löfftz und Raab, in Halms Kunst lebendig. Mit ungemein sicherem Strich umreißt sein Stift die Silhouette, in feiner Austeilung von Licht und Schattenpartien füllt sich die Kontur und tritt die Stimmung auch auf das kleinste Blatt aus seinem Skizzenbuch. Er beschränkte

PETER HALM

PETER HALM

HAARLEM

PETER HALM KIRCHHOFHALLE BEI REUTTE

sich dabei keineswegs auf die Abschrift der Landschaft, sondern das Figürliche spielt in diesen Studienblättern eine bedeutungsvolle Rolle. Da sieht man u. a. netzflechtende Fischer, kleine Mädelchen, in Haltung und Ausdruck von herber Naivität, Feldarbeiter und zu Gruppen vereinigte Gestalten. Bald trat zu diesen, von der Reichenau geholten Motiven sozusagen der ganze Kosmos: unendlich feine Zeichnungen, die mit rührender Pietät die Bildnisse der Eltern des Künstlers festhalten, Architekturstudien aus des Künstlers Vaterstadt Mainz und aus Bamberg, wo Halm eindrucksvolle Jugendjahre erlebte. Dann Landschaften, die von seinen schaubegierigen Wanderzügen durch alle Welt zeugen, die bald die Reize der Heimat, die Umgebung Dachaus, die Allee bei Moosach, das oberbayerische Füssen, die architektonischen Kostbarkeiten von Regensburg und anderen alten Städten enthüllen, bald von dem Erkennen der Schönheiten in der Fremde, von den Wundern Venedigs, von dem verträumten Dasein holländischer Städte künden. Das bewegte Leben des Hamburger Hafens interessierte sein Künstlerauge nicht weniger als die verschwiegene Rokokoherrlichkeit der Schlösser des alten Fritz oder des bayerischen Schleißheim und Nymphenburg. Da die Abschilderung dieser Herrlichkeiten seinem Zeichenstift mit wahrhaft genialer Leichtigkeit gelang und da sie graphisch im besten Sinn war, nirgends auf malerische oder gar photographische Effekte eingestellt, so war Halm als Buchillustrator bald ein von vielen Buchverlagen begehrter Mitarbeiter. Besonders einige Bände der Bamberger „Bayerischen Bibliothek“ sind von ihm mit unendlich graziösen Federzeichnungen geschmückt worden und dabei konnte sich auch seine ornamentale Phantasie, die mit Vorliebe von den Motiven des Rokoko ausgeht, ausleben. Lange bevor die Bewegung zur Reformierung der Buchkunst einsetzte, hat Halm auf diesem Gebiet Arbeiten geschaffen, neben denen nur wenige der bewußten buchkünstlerischen Leistungen unserer Zeit standhalten können.

Trotzdem bleiben diese Arbeiten im Werk Halms ein Nebenbei. Das Hauptgewicht und der Nachdruck liegt auf den Originalradierungen.

Die schöpfen natürlich aus den Schätzen der Handzeichnungen und Skizzenbücher, aber sie sind nicht von ihnen abhängig. Die besonderen Möglichkeiten der Radierung, die entschiedenere Schwarz-Weiß-Wirkung, die Tonigkeit und Flächigkeit gegenüber der Bleistift- und Federzeichnung, sind mit aller Bewußtheit der Technik ausgenützt, wie auch vor dem einzelnen Motiv jedesmal mit feinster

Ueberlegung die geeignetste spezielle Radiertechnik eingesetzt ist: damit gewinnen Halms Radierungen auch technisch an Mannigfaltigkeit, denn die „kalte Nadel“ fehlt in Halms Werk so wenig wie das Vernismou und das Schabkunstblatt. Manche landschaftliche oder architektonische Radierung ist direkt vor der Natur oder dem Objekt auf die Platte gearbeitet worden und dann natürlich im Gegensinn, was für Halms Kraft künstlerischer Transponierung mit lebhafter Beredsamkeit spricht; jemand, der so arbeitet, erhebt sich weit über die bloße Abschilderung der Natur. Die Natur ist ihm dann nur der schöne bunte Kiesel, seine Kunst aber das lebendige Gewässer, das den Kiesel überflutet und seine Farben aufleuchten und glänzen macht ...

Es ist ein voller Trunk aus echter deutscher Kunst, wenn man an einem friedvollen, hellen Nachmittag Peter Halms radierte Blätter mit Bedacht durch die Finger gehen läßt und Herz und Auge an ihnen labt. Da sind Bäume voll Leben, Organismen, keine vorornamentierten Stricheleien. Jedem Zweig folgt die Nadel des Meisters bis in die feinste Verästelung, aber nirgends wird diese Freude an der Einzelheit zur Spielerei. Oder das ernste Auge des Vaters des Künstlers ruht auf ihnen und die ausgeprägten Züge der Mutter sprechen von einer hochentwickelten Persönlichkeit. Ein ungemein liebevoller Blick tut sich auf zum offenen Fenster hinaus auf das Münster von Mittelzell; „Von der Reichenau 1891“ ist die Radierung benannt und datiert. Von hoher Anmut ist ein Blatt mit Studien eines schlafenden Kindes: wie das alles leicht hingewischt ist, so selbstverständlich, so unkompliziert — und ist doch ein so unendliches Können darin! Dann wieder führt uns Halm in die lichte Dämmerung des Kreuzgangs vom Mainzer Dom, und fast gespenstisch mutet ein Blatt an, das uns an den Main versetzt in eine Bamberger Fischergasse, wo an den altertümlichen Giebelhäusern riesige Netze zum Trocknen aufgespannt sind. Aber wie jubelt's in uns, wenn wir eines der Blätter mit den Rokoko-Interieurs zur Hand

PETER HALM SCHLAFZIMMER FRIEDRICHS DES GROSSEN IM STADTSCHLOSS IN POTSDAM

Aus dem Werke: Friedrich der Große und die bildende Kunst von P. Seidel (Giesecke & Devrient, Leipzig)

nehmen! Das ist die Bibliothek des alten Fritz. Das sein Schlafzimmer. Das ist ein Sälchen aus der Amalienburg im Nymphenburger Park! Wie erheben sich diese Blätter über das getreue Architekturbild, das Peter Halm, der seine Laufbahn als Architekt begann, natürlich leicht gelingen mußte! In diesen Blättern ist mehr als Abschilderung, in ihnen ist der graziöse Geist des Rokoko eingefangen, das vielleicht, mit Ausnahme Menzels, keiner von den Künstlern unserer Zeit darstellerisch so beherrscht und auch geistig sich so erarbeitet hat wie Peter Halm.

Und all das ist aus Halms Werk doch nur ein kleiner Ausschnitt. Unaufhörlich quillt es, Gedanken, Formen, Stimmungen sprudeln bei ihm und aus seiner Kunst in ununterbrochenem Fluß. Und dieses künstlerischen Kraftverströmens scheint kein Ende zu sein, denn noch liegen vor Halm, der am 14. Dezember 1914 das sechste Jahrzehnt seines Lebens beschloß, Jahre reifen, frohen Schaffens, und wir alle dürfen zu unserer Freude auch künftighin an Werken seiner nimmermüden Radiernadel genießend teilhaben.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Selbstporträt ist das denkbar beste Studium für einen Maler . . . Ein denkender Maler ist sich selbst das beste, billigste und vor allem willigste Modell. Es kommt zur rechten Zeit, ist immer bei der Hand, wenn man's gerade nötig hat. Aber ein guter Spiegel gehört dazu. Arnold Böcklin

*

Was ist das Herrliche der Vorzeit, wenn sich das Nichtige des Tags aufdrängen will, weil es für diesmal das Privilegium hat, gegenwärtig und lebendig zu sein! Goethe

PETER HALM — MOTIV BEI DACHAU

▫ PETER HALM ▫
KINDERSTUDIEN

PETER HALM

MUSIKZIMMER IM STADTSCHLOSS IN POTSDAM

Aus dem Werke: Friedrich der Große und die bildende Kunst von P. Seidel — Verlag von Giesecke & Devrient, Leipzig

PETER HALM KREUZGANG IM DOM ZU MAINZ

VAN GOGH UND DIE NEUEN RICHTUNGEN DER MALEREI

Von Wilhelm Trübner

Die Bilder van Goghs haben vor ungefähr 10 Jahren bei ihrem ersten Erscheinen im Salon Cassirer in Berlin das größte Aufsehen bei allen Kunstverständigen erregt, weil in diesen Werken eine außergewöhnlich stark entwickelte Farbenanschauung sich offenbarte; wenn auch der Mangel an formalem Können störend in qualitativer Beziehung auffiel, so konnte dadurch der große Erfolg des Meisters doch nicht aufgehalten werden. Von jeher ist man gewohnt, die Größe eines Künstlers nach der Höhe seines Könnens zu beurteilen; deshalb mußte man sich angesichts dieser Bilder sagen: hätte van Gogh zugleich über ein hohes künstlerisches Können verfügt, so wäre er den größten Meistern aller Zeiten ebenbürtig an die Seite zu stellen, während er so, wie er tatsächlich vor uns steht, sich zu diesen verhält wie etwa Hans Sachs zu Shakespeare oder wie Andreas Hofer zu Napoleon Bonaparte.

Trat man jetzt im Juni 1914 im Salon Cassirer vor die über 100 Nummern zählende Kollektion van Goghscher Werke, so mußte man in Berücksichtigung der kurz bemessenen Lebensdauer dieses Künstlers auf den Gedanken kommen, daß das Fehlen eines höheren Könnens in diesem Falle sogar notwendig war, damit das in diesem Meister schlummernde Rohmaterial, wenn auch noch unbearbeitet, so rasch wie möglich sich an die Oberfläche herausarbeiten konnte. Tatsächlich ist uns durch das Erscheinen der Werke van Goghs ein Neuland erschlossen, das groß genug erscheint, um mehrere Generationen mit dessen weiterem Ausbau beschäftigen zu können.

PETER HALM — BILDNISSTUDIE

Nachdem nun durch die Erfolge dieses Kunstphänomens es möglich erschien, auch Werke von bleibendem Werte zu schaffen, ohne sich vorher mit dem nur mühsam zu erlernenden Handwerk abgeplagt zu haben, entstanden bald zahlreiche Richtungen in aller Herren Länder, die sogar mit Uebertreibung dieser Erkenntnis sowie gestützt auf noch andere ähnliche Erscheinungen dieser Art das künstlerische Können vollständig ausschalteten und damit das Bildermalen unendlich erleichterten. Ebenso leicht wie es nach der Entdeckung Amerikas geworden war, Amerika nochmals und abermals zu entdecken, ebenso leicht war es jetzt mit Hilfe dieser Art von Malerei die Welt immer von neuem zu verblüffen. Parallelerscheinungen dieser Mode waren bereits bei der Ballettkunst durch die Barfußtänzerinnen und innerhalb der medizinischen Wissenschaft durch die Naturheilkünstler aufgetaucht, die mit ähnlichen Mitteln die Schwierigkeiten ihres Berufes hinwegräumten, dadurch einen großen Anhang um sich versammelten und eine große Macht auszuüben imstande waren.

Trotz alledem steht aber auf dem Gebiete der Malerei die Existenzberechtigung dieser jungen Richtungen außer Frage, denn sie haben sich naturgemäß und logisch aus dem Vorhergehenden entwickelt. Ja sie sind sogar aufrichtigst zu begrüßen, weil sie geeignet erscheinen, wichtige Bestandteile der Kunst wie den Mut, die Kühnheit, die jugendliche Ausgelassenheit und Naivität dem künstlerischen Schaffen wieder zurückzuerobern, Eigenschaften, die durch langweilige Schulmeisterei und ängstliche Pedanterie systematisch ausgetrieben waren.

Wollte man jedoch diese jungen Richtungen allein herrschen lassen, wie es die stürmische Jugend verlangt, so würden wir uns rasch einer künstlerischen Anarchie zuwenden; wie in der Politik so gilt es auch in der Kunst,

PETER HALM DIE ELTERN DES KÜNSTLERS

daß die Alleinherrschaft einer Partei nur dieser zugute käme, während sie für alle anderen Parteien nachteilig wäre. Es kann also nur die Gleichberechtigung und das Zusammenwirken aller Richtungen angestrebt werden, wenn wir der Errungenschaften früherer Zeiten nicht verlustig gehen und einer Weiterentwicklung auf gesunder Basis nicht entgegentreten wollen.

Entsprechend unserer Zeitströmung, in der die Richtungen mit bescheidenem künstlerischen Können sich die Oberherrschaft in der Kunst aneignen wollen, ist es Mode geworden, den Künstlern mit nur primitivem Können die Eigenschaft der monumentalen Begabung nachzurühmen. So wenig aber in musikalischer Beziehung das primitive Können die Eigenschaft des Monumentalen besitzt, ebensowenig kann es in der bildenden Kunst der Fall sein. In musikalischer Beziehung z. B. wären wohl die Mitglieder eines Männergesangvereins oder die Choristen eines Hoftheaters als die Vertreter eines primitiven Könnens, dagegen die Opernsänger und Solisten als die eines höheren künstlerischen Könnens anzusehen. Wollte man nun ein monumentales Werk z. B. ein Oratorium aufführen und verwendete dabei nur die Kräfte eines Männergesangvereins, ohne Hinzuziehung von ersten Solisten, so würde ein solches Beginnen bei aller Welt nur ein mitleidiges Lächeln hervorrufen. Auf diesem primitiven Standpunkt steht aber das Publikum, sobald es sich mit Dingen innerhalb der bildenden Kunst beschäftigt. Umgekehrt, wie in musikalischer Beziehung stellt man hier die Solisten in den Hintergrund und den Männergesangverein in den Vordergrund. Primitive Kunst, die ihrem Wesen nach sich bereits der Plakatkunst nähert, wird sich niemals in bleibende Monumentalkunst verwandeln können und wenn auch noch so Viele sich für diese oberflächliche Kunstform begeistern sollten.

Um in solchen Fällen, wenn es sich um bleibende Kunst handeln soll, eine zuverlässige Expertise zu verschaffen, wäre es dringend notwendig, dieses Amt in ein absolut verantwortliches, womöglich mit Haftung einer Kaution, umzugestalten. Auch könnte, wie es im Staatsdienst und bei der Armee üblich ist, die einfache Verabschiedung schon Besserung bringen. Solange allerdings die verantwortlichen Leiter in Sachen der Kunst nur Vorschläge machen dürfen, den unverantwortlichen Kommissionen dagegen das entscheidende Handeln zusteht, solange kann eine Besserung nicht erwartet werden. Dem verantwortlichen Leiter darf auf keinen Fall eine unverantwortliche Kommission die Hände binden, wie es vielfach geschieht, sondern ebenso wie der meistens gut beratene Privatsammler seine Experten sich selbst wählt, ebenso müßte auch der verantwortliche Leiter einer Kunstsammlung seine Kunstkommission sich selbst auswählen dürfen.

Künstler, die über die Mittelmäßigkeit heraus-

ragen, müßten ja unter allen Umständen die Fähigkeit besitzen, nicht in einseitigem Sinne zu urteilen, aber man wird ihnen zu Lebzeiten diese Fähigkeit nicht zugestehen, ja man würde sogar aus innerster Ueberzeugung heraus immer die Mittelmäßigen für die Hervorragendsten und Tüchtigsten halten. Um dies klar zu machen, müssen wir etwas weiter ausholen.

Das Talent ist immer einseitig veranlagt, das Genie dagegen immer doppelseitig, gegensätzlich. Ein genialer Feldherr z. B. muß außer dem Mut auch das Gegenteil davon, die Vorsicht, besitzen, um je nach der Sachlage sich der einen oder der anderen Eigenschaft bedienen zu können. Der Talentvolle dagegen, der immer nur eines der beiden Extreme besitzt, würde in dem Falle, wenn er der Mutige oder der Tollkühne wäre, der gar keine Vorsicht kennt, in einzelnen Fällen wohl Hervorragendes leisten können, in vielen Fällen aber unterliegen müssen, sobald er selbständig und unbeaufsichtigt handelte. Ebensowenig wäre das andere Extrem, der Vorsichtige, der überall nur Gefahren sieht, allen Vorkommnissen gewachsen, er würde vielmehr viele günstige Gelegenheiten ungenützt verpassen. Also nur der Doppelbegabte, der über die positive und negative Kraft zugleich verfügt, würde in jeder Lage beruflich Großes leisten; was natürlich von allen einseitig Veranlagten von dem Augenblick an auch erreicht werden könnte, sobald sich die Positiven mit den Negativen vereinigten und mit gemeinsamem Ziele sich unter die Oberleitung eines Doppelveranlagten stellten. Nichts erscheint leichter und vernünftiger als diese Vereinigung und doch stehen ihr erfahrungsgemäß die größten Schwierigkeiten entgegen. Erstens fühlen sich die positiven Naturen allein als Talente und erklären die negativen für talentlos, obwohl beide Veranlagungen einseitig, deshalb auch gleichwertig und auf einer Stufe mit dem Laienhaften stehend zu bewerten sind. Dazu kommt noch, daß der Ueberragende von Seite der Mittelmäßigkeit wie der des Laien wegen seiner negativen Eigenschaft, die er doch neben der positiven haben muß, ebenfalls als minderwertig verdächtigt wird. Daraus erklärt sich, warum schon so oft hochbegabte aber noch unausgebildete Schüler von mittelmäßigen Lehrern aus vollster Ueberzeugung für talentlos erklärt worden sind. Wenn aber seitens der Mehrzahl der Menschen die vollkommenste künstlerische Eigenschaft als eine wertlose bezeichnet werden kann, so läßt sich aus diesem Grunde verstehen, wie schwer der Idealzustand aus eigener Vernunft heraus zu erreichen ist. Nur da, wo die Natur selbst die Vereinigung der beiden Pole hergestellt hat, also im doppelt Veranlagten, wirken sie friedlich zusammen, aber in allen anderen Fällen, wo sie vereinzelt vorkommen und sich dann als erbitterte Feinde gegenüberstehen, werden sie sich schwerlich die Hände reichen.

In großen Kunstzeiten ereignete es sich wohl, wenn ein reicher Kunstmäzen oder ein mächtiger Fürst zufällig oder absichtlich einem Genie einen umfangreichen Auftrag erteilte, daß sämtliche Künstler eines Platzes in der richtigen Unterordnung einem großen Ziele zustrebend sich vereinigen konnten. In unserer Zeit ist es nur bei großen Künstlerfesten vorgekommen, daß eine Vereinigung aller Kollegen bis zum Akademiker und Kunstgewerbeschüler herab stattgefunden hat, um an einer gemeinsamen Aufgabe zusammen zu arbeiten, weil bei solchen improvisierten Kunstleistungen monumentaler Art ein eigentliches Oberhaupt nicht nötig ist; da tut's jede umsichtige Vorstandschaft.

Zur Zeit, als die Peterskirche in Rom erbaut wurde, war mit dieser Aufgabe eine zeitlang Bramante, eine zeitlang Raffael und eine zeitlang Michelangelo betraut und damit konnten alle hierzu beigezogenen Künstler gleichmäßig beschäftigt werden, ob sie nun in den Augen der Mittelmäßigen und des Publikums größere oder kleinere Talente waren. Dieses Beispiel einer großen Kunstblüte zeigt, daß die Oberleitung bei Monumentalaufgaben nicht unter allen Umständen dem Baukünstler zufiel, sondern unter allen Umständen dem Genie, wenn dies auch manchmal ein Maler oder manchmal ein Bildhauer war. Erhielte nun der einseitig Talentvolle, also der Mittelmäßige, einen umfangreichen Monumentalauftrag, so könnte das Werk im ganzen nur eine mittelmäßige Qualität erreichen, selbst wenn alle Grade der Begabung mitarbeiteten. Nur an einzelnen Stellen, wo gerade die Auserwählten beschäftigt gewesen wären, hätte man es dann mit bleibenden Werken zu tun, wie bei einer Ausstellung oder einer Sammlung moderner Meister.

Da das Genie durch seine Eigenschaften, das Verständnis besitzt für die positiven und für die negativen Kräfte, so wird auch die Fähigkeit weitgehendster Einsicht und Toleranz nur bei ihm vorhanden sein, damit aber auch ein Hauptargument für seine Führereigenschaft bilden. Weil aber in Kunstangelegenheiten stets der Mittelmäßige von aller Welt für den Tüchtigsten und Befähigtsten gehalten wird, so liegt in dieser Notwendigkeit ununterbrochenen Irrtums auch zugleich der Grund, warum das Gute so schwer durchführbar ist, dagegen Kampf und Streit wie unter den politischen Parteien

PETER HALM FISCHERHÄUSER IN BAMBERG

PETER HALM SCHMIEDE BEI TRAUNSTEIN

so auch in der Kunst nie aufhören können, obwohl es gleichzeitig stets den Anschein hat, als ob ein goldenes Zeitalter ganz nahe läge. Es kommt ja nur darauf an, ob die Einseitigen oder die Doppeltveranlagten an der Spitze stehen.

In diesen widerspruchsvollen Tatsachen liegt auch die alleinige Ursache des Tragischen, sowie der Grund aller menschlichen Irrungen und deren unbedingte Entschuldbarkeit. Friedliebende Künstlernaturen haben deshalb in unserer Zeit vielfach angestrebt oder auch ausgeführt, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen.

Zu unserem Thema haben wir jetzt vor allem noch auf den bedeutenden Ausspruch Schopenhauers hinzuweisen: „Der gute Wille ist in der Moral alles, aber in der Kunst ist er nichts: da gilt, wie schon das Wort andeutet, allein das Können.“ Ebenso beweisen viele hervorragende Werke Shakespeares, daß auch bei ihm das „Wie“ in der Kunst den Ausschlag gibt, sonst hätte er nicht mehrere fertige Dramen seiner Zeitgenossen nur durch Umformung zu unvergänglichen Meisterwerken seiner Phantasie verwandeln können.

Das geborene Genie wird, wenn es in der Lage ist, sich zugleich des höchsten Könnens zu bedienen, zu einer Art Doppelgenie, deshalb ist van Gogh für uns der Typus des einfachen Genies. Van Gogh hat ja öfters seinem Bedauern darüber Ausdruck verliehen, daß es ihm nicht vergönnt gewesen ist, ein höheres Können sich anzueignen.

Das künstlerische Können besteht aus überlieferten Berufserfahrungen und ist im Gegensatz zu der angeborenen künstlerischen Begabung eine zu erlernende Eigenschaft. Solange ein Werk nicht zugleich ein genügendes Maß künstlerischen Könnens aufweist, solange wird es nach altem Brauch als Kunstwerk nicht anerkannt, sondern als ein dem Dilettantismus nahestehendes Machwerk bezeichnet werden.

Das künstlerische Können entwickelt sich aber sehr verschieden je nach dem vorhandenen Grade der natürlichen Veranlagung; beim Genie entwickelt es sich immer bis zum höchsten Können, beim Talent immer bis zum akademischen Können. Zwischen beiden besteht nur der Unterschied, daß das eine einen individuellen und das andere einen allgemeinen Charakter hat. Das Verständnis für das höchste Können erschließt sich der großen Menge schwer oder gar nicht, während das akademische Können sofort allgemein populär verständlich ist und beim Publikum sich der größten Beliebtheit erfreut. Lehren und lernen kann man nur das akademische Können und ob es sich dann weiterentwickelt bis zum individuellen Können hängt nicht vom Lehrer, sondern allein vom Schüler ab. Selbst die größten Mei-

ster aller Zeiten zeigen in ihren Jugendarbeiten immer ein akademisches Können und erst später verwandelt es sich in eines von selbständiger Art. Es ist deshalb das größte Unrecht, wenn man an jüngere noch in der Entwicklung begriffene Künstler das unmöglichste aller Verlangen stellt, nämlich das eines eigenartigen Könnens und doch geschieht dies unaufhörlich. Die Folge davon hat sich auch bereits bei unseren jungen Richtungen gezeigt. Niemand will mehr akademisch erscheinen. Alle jungen Künstler suchen das akademische Können zu verleugnen, schämen sich desselben und bemühen sich mit Hilfe des Unfertigen, des Unkorrekten und sehr oft des Kindischen das gewünschte individuelle Können dem ahnungslosen Publikum vorzutäuschen. Den in der Kunst Halbgebildeten und einer oberflächlichen Betrachtung gegenüber erfüllt dieses Surrogat seinen Zweck, es erscheint vor allem nicht akademisch und wirkt auch äußerst befremdend, besitzt also scheinbar alle Anzeichen eines individuellen Könnens, obwohl es nur von akademischer Art ist. Anstelle des Akademischen ist also in unseren Tagen das verkappt Akademische getreten, zu welcher Rubrik auch das primitive Können zu zählen ist; es sind Auswüchse, die auf dringendes Verlangen unserer Zeit sich herausgebildet haben und deshalb dürfen wir uns dagegen gar nicht einmal auflehnen, weil wir selbst an dieser Erscheinung schuld sind. Jede Richtung ist das Kind ihrer Zeit und ihre Untugenden haben wir selbst auf dem Gewissen. Weil aber alles Akademische und Mittelmäßige in der Kunst nur vergänglicher Natur ist, so hat es keine allzu große Bedeutung, ob diese in rein akademischer Form oder in einer mehr oder weniger zugestutzten Zeitform sich präsentiert, die bleibende große Kunst wird davon nicht betroffen.

Die zukünftigen großen Meister jedoch, auf die es allein ankommt, können wohl von der Kunst van Goghs ausgehen, nur dürfen sie nicht das Schwergewicht auf dessen Schwäche, also auf das zur Zeit in großer Mode stehende geringe Können verlegen, und ebenso wenig dürfen sie sich das Studium des akademischen Könnens, wie es die größten Meister aller Zeiten betrieben haben, sich von malenden oder dozierenden Barfußtänzern verekeln lassen.

PETER HALM — MOTIV VON DER INSEL REICHENAU

FRANZ ZELEZNY HOLZFRIES

ÜBER WIENER PLASTIK

Von Arthur Roessler

Die meisten der Menschen, die für die Werke der Malerei und auch die der Graphik noch Teilnahme empfinden und hegen, bringen den bildhauerischen Werken nur geringes Interesse entgegen. Selbst Baudelaire, der doch so gar nicht dem Typus des Kunstfreundes mit Durchschnittsverständnis und Durchschnittsgeschmack entsprach, sondern ein tiefsinniger und kenntnisreicher Kunstfeinschmecker war, fühlte sich von der Plastik so langweilig angemutet, daß er einen scharf und schroff ablehnenden Essay gegen sie schrieb. Die Ursachen für die Langweile hervorrufenden Werke der Plastik wähnte er darin gefunden zu haben, daß plastische Bildwerke brutal und positiv wie die Natur, zugleich aber doch auch wieder unbestimmt und unfaßbar seien. „Vergeblich, daß der Bildhauer sich müht, sich auf einen einheitlichen Gesichtspunkt zu stellen; der Beschauer, der um die Figur herumgeht, kann hundert verschiedene Gesichtspunkte wählen, ohne den guten zu treffen, und es kommt zuweilen vor — was für den Künstler demütigend ist —, daß ein Beleuchtungzufall, die Wirkung einer Lampe, eine Schönheit offenbaren, ganz anders als die von ihm geträumte. Ein Bild ist nur das, was es sein will; es gibt kein Mittel, es anders zu sehen als in seinem Lichte. Die Malerei hat nur einen Gesichtspunkt; sie ist exklusiv und despotisch: dementsprechend ist der Ausdruck des Malers bei weitem stärker."

Ich halte die vorstehende Aussage des französischen Dichters und Aestheten für keine erschöpfende Erklärung der inneren Ursachen der zweifellos tatsächlichen weitverbreiteten Zurückhaltung gegenüber der Plastik, und möchte sie nur, ohne mich auf eine tiefschürfende kunstphilosophische Erörterung des an sich sehr interessanten Problems einzulassen, als illustrierendes Beispiel anführen, um darzutun, daß insbesondere Menschen romanischer Wesensart, namentlich in neuerer Zeit, sich zum Vorteile der Malerei von der Plastik abwenden.

Der romanischen Wesensart wohl nicht verwandt, aber doch ähnlich, zeigt sich die südgermanische, ostdeutsche, österreichische. Wir sehen daher auch hier von der Allgemeinheit, dem Volksganzen, der Malerei den Vorzug gegeben. Der Mensch der südlichen und der östlichen Natur, mit seiner stets wachen und

FRANZ ZELEZNY HOLZFRIES

JOSEF ENGELHART DENKMAL FÜR F. G. WALDMÜLLER IN WIEN

empfänglichen Sinnlichkeit, empfindet die Plastik als abstrakt, kühl und fern. Er vermag sie nicht so in sich aufzunehmen wie die Malerei, deren Farben ihn erwärmen, die in ihm, kurz gesagt, mehr und stärkere Lustgefühle erregt als die Plastik.

In Wien, dessen Bevölkerung von ausgeprägt südöstlicher Wesensart ist, fand sich eben darum die Plastik besonders stiefmütterlich behandelt. Unter den zweihundert österreichischen Künstlern, die sich 1867 an der Pariser Weltausstellung beteiligten, waren nur ein paar Bildhauer zu finden. Die Zeit des Vormärz und der Jahre nach der Revolution von 1848 erwies sich als höchst unfruchtbar für die Plastik. Zu größerer Regsamkeit kam es erst nach dem Auftreten Hans Gassers, Anton Fernkorns und Viktor Tilgners. Erst diese

drei Künstler vermochten die fast ganz in schematische Handwerkerei versunkene Plastik wieder auf eine künstlerisch ansehnliche Höhe zu heben. Zahlreiche Denkmäler wurden errichtet, leider nicht immer von den drei genannten Meistern geschaffene. Zuzug aus Deutschland brachte Besserung. Es kam der Westfale Kaspar von Zumbusch. Der weniger herbe Wiener Karl Kundmann, ein Schüler von Hähnel, schuf das den Wienern liebgewordene Denkmal für Schubert. Andere Bildhauer schufen anderes. Es herrschte viel Emsigkeit auf dem Gebiete der Plastik. Die Gründerepoche gab das dazu erforderliche Geld. Das Interesse an der Plastik war aber trotzdem nur ein flaues. Auf Makart allein konzentrierte sich mehr Interesse als auf alle Wiener Plastiker seiner Zeit zusammengenommen.

Da ich hier über Wiener Plastik sprechen soll, halte ich mich veranlaßt, diese Bemerkungen zuvor zu machen, damit meiner knappen Darstellung jener Unterton nicht fehle, der sie dem allgemeinen Verständnis begreiflicher machen kann. Denn die Ueberschrift dieses Aufsatzes müßte eigentlich, um richtig zu sein, anders lauten; etwa: Ueber einige Wiener Plastiker. Zu der Vorstellung einer bestimmten Geschlossenheit der Ausdrucksformen, Einheitlichkeit der kunstästhetischen und kunsttechnischen Grundlagen, wie sie sich bei dem Gedanken an die Münchener Plastik einstellt, kommt es nämlich bei Nennung der Wiener Plastik nicht. Es gibt, und das seit langem schon, keine Wiener Plastik im Sinne einer Schule oder Richtung, es gibt nur Wiener Plastiker. Eine repräsentative Darstellung der Wiener Plastik ist deshalb unmöglich, es kann nur eine noch dazu vom Zufall mehr oder minder mitbestimmte Auswahl von künstlerisch bemerkenswerten Wiener Bildhauern dargeboten werden. Dies geschieht hiermit.

HUGO KÜHNELT GRABFIGUR

Im Reigen dieser Wiener Plastiker ist JOHANNES BENK der Aelteste; er mag deshalb den Vortritt haben. Er kommt von der Antike her. Nicht von der wirklichen Antike, sondern von der Antike, die vor einem Menschenalter an der Akademie gelehrt wurde. Kenntnis der klassischen Form ist ihm nicht abzusprechen, ebensowenig die Fähigkeit, ihr einen selbständig wirkenden Ausdruck zu geben. Je einfacher er ein Werk hält, desto besser wirkt es; bemüht er sich jedoch, es dekorativ zu bereichern, dann entstehen so künstlerisch unrein wirkende Gebilde wie die mit Bronze montierte Marmorfigur der Clytia im Neuen Burgtheater. Bildet er dagegen eine Plastik mit Liebe, wie zum Beispiel die Büste seiner Tochter, erreicht er nicht nur Anmut im Gegenständlichen, sondern auch Anmut im kunstgemäßen Ausdruck.

EDMUND HELLMER, der erfolgreichste Wiener Monumentalplastiker der neuern Zeit (s. unsern Aufsatz 1908, Januarheft), ist — und das charakterisiert das Verhältnis der Wiener zur Plastik — durchaus keine Kraftnatur, sondern ein geschmeidiges Talent, das mit seinen Arbeiten, ohne sie deshalb jemals unter das

JOSEF MÜLLNER BÄRENREITER (BRONZE)

Niveau einer künstlerisch bedeutenden Leistung sinken zu lassen, vermöge der in ihnen enthaltenen volkstümlichen Elemente stets den allgemeinen Beifall zu erringen weiß. Die von Hellmer geschaffenen Plastiken — ich nenne hier nur die lebensgroße Giebelgruppe des Parlamentsgebäudes, das Denkmal zur Erinnerung an die Befreiung Wiens aus Türkennot, und die Denkmäler für Goethe und den Landschaftsmaler J. E. Schindler — sind auch außerhalb Wiens so bekannt, so oft besprochen und beschrieben worden, daß ich es unterlassen darf, sie nochmals kritisch zu besprechen. Der dadurch gewonnene Raum sei jenen Wiener Plastikern gewidmet, deren Werk noch weniger bekannt und deren Name noch nicht so weltläufig sind wie Hellmers Werke und Namen.

JOSEF HEU — BRUNNENFIGUR (BRONZE)

Es muß da vor allem von ANTON HANAK die Rede sein. Aus dem Handwerk herkommend, später von Hellmer geschult — aus dessen Meisteratelier überhaupt die besten jüngeren Plastiker Oesterreichs hervorgingen — hat sich der kraftgenialische Holzschnitzer von einst zum gegenwärtig bedeutendsten Steinbildhauer entwickelt, den Oesterreich besitzt. Die Augen werden einem des Staunens voll, wenn sie Hanaks steinerne Monumentalgestalten schauen. Mir fiel, als ich sie zum erstenmal sah, die alte deutsche Spruchrede ein: „Wer diese nackten Menschen sieht, dem brauchen die Augen nicht erschamen." Und dennoch hat Hanak seine Sinne nicht verraten, ist er ein großer Sinnlicher geblieben und eben darum ein Schöpfer. Aber seine Sinnlichkeit ist von keuscher Artung. Der Stempel des Gemeinen fleckt ihm kein einziges Werk. Innerlich ganz ohne Pose, aber voll eines großen Pathos, will Hanak nichts von der Welt, stellt er sich keine Aufgabe, läßt er sich keine stellen, hat er nur das spezifisch künstlerische, inbrünstige Verlangen als Kraftentfalter, als Lustauslöser das Werk zu schaffen, die Sehnsucht und das wahrhaft edel-große Vermögen selbstlos allen Mitempfindenden als rechter Künstler zu dienen. Was wirklich monumentaler Stil in der figuralen Plastik ist, wird einem gegenwärtig in Wien vielleicht nur vor Hanaks Werken klar werden können (Abb. S. 141 u. Novemberheft 1912).

Künstler und nicht nur Bildhauer ist auch JOSEF MÜLLNER. Als er in der Secession das Gipsmodell zu seinem nackten Rossereiter ausstellte, den er sich in geschliffener Bronze ausgeführt dachte, erregte er damit Aufsehen und bei Hevesi die Lust zu folgendem Lobspruch: „Die Fleißaufgabe eines ganzen Jahres. Als Tuaillon in Berlin solche machte, wurden sie immer bestellt und ausgeführt; aber das war Berlin. Müllner hat eine schöne Gebärde in der Richtung auf den Stil. Sein Pferd ist eine kapitale Vereinfachung im Sinne von Konstruktion und Organik. Wie auf Säulen steht es da, die „Hosen" prall („Hosen" nennt der Reiter die Muskulatur der vorderen Oberschenkel), ein Hengst mit breiter „Löwenbrust", die in der Pferdesphäre so geschätzt ist, und der nervigen Krümmung des Halses, die zurückgelegten Ohren auf den Wink des Reiters horchend. Und dieser, die rechte Hand auf die Kruppe gestützt, schirmt mit der linken die spähenden Augen; eine Nacktheit auf der anderen reitend, von der Natur so für einander geschaffen. Eine schöne, gesunde Studie, durch und durch überlegt, die auf den Künstler wieder aufmerksam machen sollte." Das tat sie nun wirklich, und auch die Anspielung

ANTON HANAK STUDIE

auf Berlin tat, erstaunlich genug, die kaum gehoffte Wirkung: ein privater Kunstfreund bestellte den Bronzeguß, um das Werk als für die Allgemeinheit bestimmtes Geschenk an die Stadt Wien auf dem Schwarzenbergplatz zur Aufstellung zu bringen. In Wien pflegt man aber, der volkstümlichen Redensart entgegen, auch einem geschenkten Gaul ins Maul zu schauen — und sonst noch wohin. Die Platzanrainer, darunter der französische Botschafter, protestierten dagegen, daß man ihnen einen „nackerten Reitburschen" vor die Palastfassaden hinstellen wolle, und die Gemeindeverwaltung, froh darüber, sich bei der selbst gewollten Ablehnung noch auf andere berufen zu können, sagte nein. So blieb das schöne Werk dem Besteller erhalten und fand im Hofe eines Privathauses seinen einstweiligen Platz (Abb. S. 143).

Die Anteilnahme an Müllners Schaffen war aber jedenfalls erregt, so daß bald seine Berufung als Professor an die Kunstakademie erfolgen konnte. Die künstlerische Tierplastik hat in Müllner unter den Wiener Bildhauern, seitdem Arthur Strasser nur mehr selten mit Arbeiten hervortritt, den besten Pfleger. Nur in Franz Barwig findet sie noch einen plastischen Gestalter, der sie in strenger Stilistik mit gutem Gelingen zeitweilig ausübt. Den Ruhm, dessen sich Franz Barwig erfreut, verdankt er jedoch seiner eindrucksstarken Holzplastik, für deren Behandlung ihm der Stoff, das je nachdem kernhafte oder maserige Holz, die interessantesten Anregungen gibt (Abb. S. 148). Als Holzbildhauer steht Barwig heute neben Franz Zelezny unter den Wiener Plastikern an erster Stelle. Früher zählte der jetzt als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Hamburg tätige C. O. Czeschka hier auch mit. Man erinnert sich seiner holzgeschnitzten Ritterschlacht mit zwei, drei Schock gewappneter Reiter und reisigem Fußvolk, von der man nicht weiß, wohin sie geriet. Barwig geht in seinem Hang zur Vereinfachung bis an die äußerste Grenze, bis zur nahezu schematischen, abstrakten Darstellung der aus der Natur entnommenen plastischen Formen. Er denkt sich seine Gebilde wohl immer mit der Architektur verbunden und ist daher beflissen, sie ihr formal zu nähern.

Die Holzbildhauerei ist recht eigentlich eine gotische Kunst, die in den Werken germanischer Meister zur schönsten Blüte gedieh. Ihr Stil wurde nicht von einem neuen Inhalt bestimmt, sondern von dem Verlangen, das neue Gefühl, mit dem man Altes erfaßte, künstlerisch wirksam zum Ausdruck zu bringen. Und mitbestimmt wurde er natürlich auch vom Material, dem Holz, das dem armen deutschen Werkmeister willkommenen Ersatz für das kostbare Erz und den kostbaren Marmor bot. Der Anschluß an die Architektur, mochte es auch nur eine Altararchitektur sein, blieb dabei fast immer gewahrt; wir besitzen nur verhältnismäßig wenig sogenannte selbständige alte Holzplastiken. Erst später vollzog sich darin eine Wandlung, als die Holzbildhauerei im allgemeinen zu einer volkstümlich gehandhabten Kunsttechnik wurde. „Wie aus Holz geschnitzt", lautet eine alte, heute noch gebräuchliche deutsche Redensart, die neben anderem als Beweis dafür gelten kann, wie

CARL STEMOLAK — STERBENDER JÜNGLING

JOSEF MÜLLNER TEILSTÜCK EINES REITERSTANDBILDS (BRONZE)

vertraut das Volk mit der Holzplastik wurde. Dem mit allen Fasern seines Herzens am „tiefen dunkeln Wald“ hängenden deutschen Volk, das sich aus dem Walde seinen harzduftenden und flimmernden Lichterbaum holt, war ein aus einem Waldstammblock geschnitztes „hülzernes Bildstöckl“ seit jeher trauter als die kühl steinerne oder erzene Bildfigur. Und so finden wir es begreiflich, daß immer wieder zeitweise aus der Volksmenge einzelne hervortreten, um aus diesem tief wurzelnden Empfinden heraus in Holz zu bilden. Ein solcher ist Franz Zelezny (Abb. S. 136 u. 149). Er ist ein geborener Holzbildhauer. Von seinen gleichzeitigen Zunftgenossen unterscheidet er sich auffällig und vorteilhaft. Sie, namentlich die tirolischen, bayerischen und schwäbischen Holzschnitzer, verfallen in den Fehler, ihre Vorbilder fast einzig in der Vergangenheit zu suchen; Zelezny tut das nicht, sagt sich vielmehr mit Saint-Simon: „das goldene Zeitalter liegt vor uns“, und strebt ihm zu. Er ist kein Verächter der Tradition, nur nicht ihr untertan. Den scharf herausgearbeiteten Stil eines Bildwerks bestimmen bei ihm jeweils der Gegenstand und die künstlerische Absicht. Denn ich will und kann es nicht leugnen — obwohl das manche für „unmodern“ halten werden —, daß auch das Was, nicht nur das Wie allein beim Kunstwerk mitwirkt, doch gebe ich zu, daß für die ästhetisch-kritische Wertung stets die Form maßgebend bleibt. Nur darf man nicht vergessen, daß nicht immer der Stoff der Inhalt ist. Figuren, wie beispielsweise Zeleznys alte, zermürbte, schicksalsgebeutelte Vagabunden und urwienerische Volkstypen aller Arten, sind nicht ihres „gesunden Naturalismus“ halber bedeutend, sondern bedeutend durch die künstlerische Form, die ein Stück Alltäglichkeit verewigt. Besonders sympathisch ist an diesem Künstler die große Ehrlichkeit in allem von ihm Geschaffenen. Es ist das eine männliche Tugend, die anfängt selten zu werden, und sie ist es, die uns bei

Betrachtung seiner Arbeiten außer dem Auge auch noch das Herz erfreut.

Wenn man die Allzuvielen, die nicht stehen können, ohne sich anzulehnen, in den großen Kunstausstellungen gesehen hat, tut es einem wohl, kraftvoll eigenwüchsigen Künstlern zu begegnen, die mit sicherer Hand ihrem geläuterten Empfinden künstlerisch ernsten Ausdruck geben. In Wien gehören zu diesen unter anderen die Bildhauer CANCIANI, HUMPLIK (Abb. S. 144), STEMOLAK (Abb. S. 142), STUNDL (Abb. S. 146), HEU (Abb. S. 140) und WOLLEK (Abb. S. 145 und 150). Nach Goethes Ansicht hat man immer noch die Kraft das zu tun, wovon man überzeugt ist. Aus Ueberzeugung, also aus Zuversicht auf ihre innere Richtigkeit, sind die im Entwurfe und der Ausführung schlicht und groß wirkenden Plastiken der genannten Bildhauer geschaffen. Von jedem der genannten wird Monumentalität angestrebt und von jedem, wenn auch nicht in allen Fällen, erreicht. Ihre auf diesen Seiten durch einige charakteristische Proben veranschaulichte Kunst ist so klar und durch sich selbst verständlich, daß es, um sie verstehen und genießen zu können, keiner Erläuterung bedarf.

Anders verhält es sich bei JOSEF ENGELHART. Man kennt ihn fast nur als Maler. Engelhart betätigt sich in der Bildhauerei seit etwa zehn bis zwölf Jahren. Er begann mit kunstgewerblichen Plastiken, Wandschirmen, Füllungen und dergleichen, ließ die Figur eines weinenden Mannes für das Grab seines Vaters folgen, dann Porträtbüsten und gelangte schließlich über Hermen und freistehende Rundfiguren zur Großplastik, schuf Monumentalbrunnen und Denkmäler. Sein letztes plastisches Werk ist das Denkmal für F. G. Waldmüller (Abb. S. 137), das er im Auftrag der Stadt Wien schuf und das im Wiener Rathauspark Aufstellung fand. Es zeigt in überlebensgroßen Figuren den ersten Secessionisten Oesterreichs im Sitzen an der Arbeit vor der Natur, ihm dabei zuschauend ein Mädchen aus dem Volk, das ein Kind hält. Die Komposition des im figuralen Teil aus reinweißem Laaser Marmor gemeißelten Denkmals ist eine malerisch-genrehafte, nicht streng architektonisch-plastische, ist dies aber bewußt gewollt und vielleicht gerade dem Wesen des Künstlers gemäß, den es ehren will. Die vielleicht von manchem kritischen Beschauer als allzu genrehaft empfundene Zutat des jungen Weibes mit dem Kind, beeinträchtigt die monumentale Silhouettenwirkung des Denkmals keineswegs. Da sie zudem einem Gedanken sinnfällige Form verleiht, dessen Empfindungswert von Waldmüller selbst gewiß hochgeschätzt worden wäre, darf man mit dem Denkmal als Ganzem wohl zufrieden sein. Andere Bildhauer hätten anderes geschaffen. Ob Besseres und Zutreffenderes, bleibt fraglich; denn es gibt viele Bildhauer in Wien, denen keine so guten Plastiken gelingen wie dem Maler Engelhart.

Im Rahmen dieser Publikation wäre noch von vielen heute in Wien wirkenden Plastikern zu berichten, so von SCHWARTZ und HUJER, von RATHAUSKY und KAUFFUNGEN, von GORNIK und SCHIMKOWITZ, von ALFRED HOFMANN und TOMA KOSANDIC u. a. m., aber es würde dies den Fassungsraum überfüllen, muß daher unterlassen werden. Nur von drei Plastikerinnen sei noch zum Schluß die Rede. Einmal, weil sich Frauen nur selten erfolgreich bildhauerisch betätigen, dann weil eben bei den Frauen der seltene Fall erreichter Künstlerschaft zu verzeichnen ist.

JOSEF HUMPLIK — MÄNNLICHE FIGUR

KARL WOLLEK PAMINA UND TAMINO (BRONZE)

Hauptgruppe vom Mozartbrunnen in Wien

TH. STUNDL
DAS WEIB MIT DER MASKE

▫ T. F. RIES ▫
BILDNISBÜSTE

FRANZ BARWIG — GOTZEN (HOLZ)

Mit Plastiken, die sie im Künstlerhaus und in der Secession zur Schau stellte, lenkte schon vor Jahren TERESA RIES die Aufmerksamkeit auf sich (Abb. S. 147). Ihre frühen Arbeiten erregten einen starken, hinterließen aber keinen befriedigenden Eindruck, weil in ihnen das heftige Temperament und das auf das Große gerichtete Streben der interessanten Künstlerin allzu improvisatorisch, ungeduldig launenhaft zum Ausdruck kam. Heute überträgt Frau Ries nicht mehr das Kunstwerk eines andern, von dem sie sich innerlich inspiriert fühlt, aus seinem ursprünglichen Material in das ihre, wie beispielsweise Goyas Hexentoilette aus der Radierung und Stucks Luzifer aus der Malerei in die Plastik, sondern heute schafft sie selbständig Werke der Plastik nach lebenden Formen, die ihr die Natur selbst bietet. Die Schnelligkeit, mit welcher die Künstlerin auf Eindrücke reagiert, ist wohl die gleiche wie früher geblieben, aber die Umwertung der empfangenen Anregungen in die künstlerische Form geht langsamer, bedachtsamer vor sich. Früher, als sich Frau Ries zuweilen hemmungslos kraftgenialisch gebärdete, mißtraute man ihr, jetzt, da sich ihre Kraft gebändigt äußert, glaubt man sie ihr. Vor allem, wenn man ihre, einem marmornen Gebirge vergleichbare, am Boden hingeduckte Gestalt der von Gottes Fluch betroffenen Urmutter Eva sieht. Dem Gegenstand und seinem Zwecke gemäß anders geartet sind zwei an-

dere Plastiken, welche die Künstlerin in letzter Zeit schuf. Die eine zeigt die Halbfigur einer jungen Frau von fast knabenhaft herber Anmut der körperlichen Erscheinung, die andere die für die Wiener Börse bestimmte Symbolisierung der Textilindustrie durch die antikisch gehaltene Gestalt eines edel gegliederten Weibes mit Fadenknäuel und Weberschiffchen.

Kühner als die meisten Wiener Bildhauer zeigen sich die beiden Bildhauerinnen HILDE EXNER und NORA VON ZUMBUSCH. Was sie dem an Tragantplastik gewöhnten Wiener Ausstellungspublikum zuzumuten wagen, muß dem ungefähr so behagen, wie dem an Syrupsüße gewöhnten Gaumen die herbe Bitterkeit des Gallapfels. Es wird die Einfachheit der Form barbarisch, den rhythmischen Ausdruck verrückt nennen. Barbarei ist aber nur ein anderes Wort für Natur, und die Wohltat des Verrücktseins, wenn auch nur für eine, eben die geniale Stunde, hat schon der sonst vertrauenswürdig nüchterne Horaz gepriesen. Als ein verrückter Barbar brach van Gogh in die neuzeitliche Zivilisation ein, und gilt heute trotzdem als einer der lautersten und größten Meister der Kunst. Vorher und nachher war es andern Künstlern ebenso ergangen. Sie gefielen bei ihrem ersten Auftreten immer nur wenigen Leuten, einigen, gegen die das Laienpublikum mißtrauisch ist, weil es glaubt, daß sie mehr oder minder selbst verrückt wären und kein zuverlässiges Urteil in Kunstdingen besäßen, da sie dermaßen „ausgefallene Dinge" für künstlerisch oder gar „schön" halten. Für schön wollen die meisten Menschen nämlich nur das gelten lassen, was ihnen irgendwie angenehm ist, und angenehm ist ihnen meistens nur das Altgewohnte. Der Künstler erlebt aber auch das Alte immer wieder neu. Er sehnt sich nach Befreiung von Konventionen. Er will von der Natur unmittelbar empfangen. So auch die beiden Bildhauerinnen Exner und Zumbusch. Sie streben die Vereinfachung an, wie etwa Minne, Maillol, Barlach, weil es ihnen um die plastische Darstellung des konstruktiv Typischen der organischen Leiblichkeit zu tun ist. Das nähert sie dem Primitiven, Archaischen, zuweilen dem „Barbarisch-Exotischen", beschenkt sie aber manchmal auch mit der Gnade des Gelingens. Die Plastiken der beiden Frauen sind oft gewagte Vorstellungsäußerungen, aber nie sind sie ohne geistigen und künstlerischen Gehalt. Sie haben, was zu beachten ist, mit Ideen- und Gefühlsromantik nichts zu tun, sind rein plastisch erschaute und wiedergegebene Gebilde, die das körperhafte, dreidimensionale gewisser Erscheinungen eindrucksstark veranschaulichen wollen.

ZELEZNY

FRANZ ZELEZNY DER SCHMETTERLING
(BIRNHOLZ)

KARL WOLLEK WIELAND DER SCHMIED

JOHANN SPERL

Wenige Tage, ehe der Weltbrand entfacht wurde, am 28. Juli 1914, ist ein Mann des Friedens, ein künstlerischer Idylliker, dessen sanfte Bilder ganz auf ruhevolles Wesen eingestellt sind, nach langen schweren Leidensjahren gestorben: Johann Sperl, der feinsinnige Landschaftsintimist, der in der neueren Kunstgeschichte für immer mit der überragenden künstlerischen Persönlichkeit Wilhelm Leibls zusammen genannt werden wird. Der Künstler-Freundeskreis, der sich einst um Leibl gruppierte und heute schon kunsthistorische Geltung erlangt hat, verliert in Sperl seine menschlich liebenswürdigste Persönlichkeit, einen Mann, der in wahrhaft treuer, opferfreudiger Freundschaft für Leibl aufging, und der ein würdiges Lebensziel darin sah, Leibl in jeder nur erdenklichen Weise dienstbar zu sein. Daß Leibl in allen technischen Dingen von hervorragender Ungeschicklichkeit war, ist bekannt, weniger die Tatsache, daß Sperl durch sein kluges Eingreifen zahlreiche Arbeiten Leibls rettete, daß er ihn in Fragen der Größenverhältnisse und der Perspektive beriet und daß er besonders bei dem von Leibl beliebten Zerschneiden der Bilder das entscheidende Wort sprach. Die Zahl der Leibl-Sperl-Anekdoten, die sowohl das gemeinsame Arbeiten wie die Lebensgemeinschaft der Freunde betreffen, ist überaus stattlich und man kann in Münchner Künstlerkreisen immer neue Varianten dieser Anekdoten zu hören bekommen. Sperls Rolle in diesen Geschichten ist die der absoluten Selbstentäußerung, und für viele ist er so nur der Amanuensis Leibls, ohne auffallenden Eigenwert. Welche Folgen eine solche schiefe Anschauung haben kann, das erhellt aus Meier-Gräfes Sätzen über Sperl in seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“. Er sagt dort: „Sperl teilte die Einsamkeit Leibls auf dem Lande, und dieser lohnte die Anhänglichkeit, indem er in die Landschaften Sperls zuweilen die Figuren hineinmalte.“ Dem ist entgegenzuhalten, daß Sperls Lebensgemeinsamkeit mit Leibl durchaus nicht ein restloses Aufgeben seiner künstlerischen Persönlichkeit bedeutet. Tritt man vor Sperls selig-ruhevolle Spätsommerlandschaften aus der Aiblinger Gegend oder vor das in berauschter Fülle der Junifarben aufleuchtende Bild „Die Wiese“, betrachtet man seine Interieurs in der Berliner Nationalgalerie, seine zahlreichen, auch figürlichen Arbeiten in der Sammlung Vermeil in Baden-Baden, so wächst

Im Besitz von Herrn Bezirksamtmann E. Luthardt, Schrobenhausen

J. SPERL
FENSTERNISCHE IN KUTTERLING
(BLEISTIFTZEICHNUNG)

Mit Genehmigung des Verlages E. A. Seemann, Leipzig

J. SPERL
BLÜHENDE WIESE

JOHANN SPERL — Galerie Düsseldorf — RÜCKKEHR VON DER JAGD

Zug um Zug das Bild einer selbständigen künstlerischen Persönlichkeit. Das hindert freilich nicht, den neun gemeinsamen Arbeiten von Leibl und Sperl, von beiden signiert, in mancher Hinsicht den Vorzug zu geben. Der „Bauernjäger" in der Münchner Galerie Thomas Knorr, der „Birkhahnjäger" bei Herrn Friedmann in Wien, sind von diesen Zeugnissen einer idealen Arbeitsgemeinschaft, bei der Sperl mit seinen großräumigen Landschaften für die Figuren Leibls eine prachtvolle Folie schuf, die gelungensten und schönsten: Werke wie aus einem Guß. — Sperls Freunde, besonders Julius Mayr in Brannenburg, der Leibl-Biograph, und Professor Hans Mackowky in Berlin, haben im Jahre 1910 eine Kollektion von Gemälden Sperls zusammengebracht und, um den Siebzigjährigen zu ehren, bei Cassirer in Berlin ausgestellt. Mackowsky schrieb damals in dem Vorwort des illustrierten Katalogs der Cassirer'schen Ausstellung, die Kunst Sperls habe sich erst in dem Jahrzehnt nach Leibls Tod zu ihrer letzten Höhe gesteigert, und tatsächlich sah man in der Kollektion aus dieser Zeit Kutterlinger und Aiblinger Landschaften, die man dem besten zuzählen kann, was in unserer Zeit auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei geleistet wird. Langsam erfüllt sich auch Leibls Wort in einem Brief an seinen Freund Kayser: „Es ist meine feste Ueberzeugung, daß Sperls Malereien noch einmal zu den gesuchtesten Kunstwerken gehören werden." — Ueber Sperls äußeren Lebensgang ist wenig zu sagen. Johann Sperl wurde in Buch bei Nürnberg am 3. November 1840 geboren und wuchs in den dürftigsten Verhältnissen auf. Erst gewerblicher Lithograph, dann an der Nürnberger Kunstgewerbeschule unter Kreling vorgebildet, kam er mit 25 Jahren an die Münchener Akademie, trat bei Anschütz ein und erhielt von A. v. Ramberg die entscheidende Schulanregung. Er malte, nachdem er 1875 die Akademie verlassen, häufig in Polling an der Ammer, dann zusammen mit Leibl in Schondorf, Berbling, Aibling und Kutterling am Fuß des Wendelsteins. Dazwischen schuf er, getrennt von Leibl, in Betzingen in Württemberg und in Kraiburg am Inn. Zuletzt hatte er in Aibling seinen Wohnsitz genommen.

JOHANN SPERL — Kgl. Nationalgalerie, Berlin — STUBE IN KUTTERLING

KARL STERRER

Kein Mensch wundert sich darüber, daß auf einem Erdenfleck die nach Gestalt, Farbe, Duft und Eigenschaft verschiedenartigsten Pflanzen wachsen; aber die meisten Menschen staunen darüber, daß sich aus der Gemeinschaft einer Siedlungsstätte zur gleichen Zeit, unter gleichen Verhältnissen, die im Wesen und Ausdruck verschiedensten Künstler entwickeln; denn die meisten Menschen glauben an die Milieu-Theorie in ihrer Anwendung auf die Künstler, während doch diese Theorie just in unserer Zeit nur eine sehr relative Bedeutung hat. Wird der Ort der Herkunft eines Künstlers genannt, verbindet sich im Gedanken der meisten Leute damit sofort die Vorstellung einer mehr oder minder stark ausgeprägten Zugehörigkeit zu einer bestimmten „Richtung", Paris, München, Berlin, Wien, diese Städtenamen lösen gewisse Vorstellungen aus, die oft genug bei einer bestimmten Persönlichkeit nicht zutreffen, eben weil sie eigenartig, persönlich, individuell bedeutend ist. Karl Sterrer ist eine solche Persönlichkeit.

Karl Sterrer ist Wiener, aber als Künstler durchaus unwienerisch. Einer von den extrem neuerungs- und streitsüchtigen jungen Malern in Wien sagte mir allerdings einmal, als die Rede auf Karl Sterrer kam: „Das Atelier dieses Malers muß wie die berüchtigte „gute Stube" aussehen. Auf den „schwellenden" Polstern des geblümten Sofas mollig „hingekuschelt" sitzt im Schlafrock das traute „deutsche Gemüt" und trinkt Kaffee und träumt im warmen Lampenschein allerlei gemütliche Träume von bausbäckigen Engerln, Krippen und ähnlichen Antiquitäten mehr, erzählt dann dem aufmerksam lauschenden Sinnierer, der es beherbergt, seine Geschichten, und der geht hin und malt sie." Der aufgeregte Kunstrevoluzzer, der stets nach dem „unerhört Neuen" schrie, übertrieb natürlich, aber wie in jeder Uebertreibung, so steckt auch in dieser ein Körn-

lein Wahrheit. Karl Sterrer ist ein gemütvoller, ein sehr deutscher, träumerisch, poetisch veranlagter Maler, aber ich kann nicht finden, daß dies an und für sich ein Fehler wäre, den man verspotten dürfte. Oder gibt der gut gemalte Rübenacker dem Maler dieses Bildes das Recht, einen gut gemalten Engelreigen zu schmähen? Ich glaube, nein.

Ich brauche wahrlich nicht zu befürchten, daß ich in den Verdacht des Abfalls von der Moderne kommen könnte, wenn ich mich dazu bekenne, daß ich Karl Sterrer für eine beachtenswerte künstlerische Persönlichkeit halte und als solche schätze. Man mag es Launenhaftigkeit nennen, es ist doch etwas anderes, was mich in Karl Sterrer mehr als einen wunderlichen Eigenbrötler altertümlich anmutender Wesensart sehen läßt. Gewiß, Sterrer ist eine problematische Natur, stellt sich heute wenigstens noch als solche dar, aber sind andere junge Künstler nicht auch problematische Naturen, wenn auch anderer Art? — Warum will man es ihm dann verwehren, seine Persönlichkeit in der ihr gemäßen Weise kundzutun, auszureifen, da man doch die verschiedensten Weisen bei anderen gelten läßt? Wäre Sterrer bloß ein Durchschnittskönner, müßten seine Bilder dem Durchschnittsverständnis aufgeschlossen sein und dem Durchschnittsgeschmack behagen. Dies ist jedoch nicht der Fall. Sterrer ist gemütvoll, aber nicht gemütlich, empfindsam, aber nicht sentimental, und modern, aber nicht modisch.

Im Jahre 1885 in Wien geboren, studierte Karl Sterrer unter Professor Delug an der Wiener Kunstakademie, errang sich als Dreiundzwanzigjähriger den staatlichen Rompreis und arbeitete während dreier Jahre in Italien, hauptsächlich in Rom, Neapel und auf Capri. Als er die Akademie verließ hatte er die Wahl zwischen dem Naturalismus und dem Impressionismus. Er entschloß sich aber für den Stil. Nicht für den malerischen Stil im modernsten Sinn, sondern für den zeichnerischen, die große Form bevorzugenden Stil. Weil er mußte, weil das seinem Wesen gemäß war. Er war von Anbeginn mehr Zeichner als Maler und von seinen frühen Arbeiten hat man oft den Eindruck, daß er das Material falsch anwendete, daß er malte, was er in Kupfer ritzen oder auf Stein zeichnen hätte sollen. Italien füllte ihm die gezeichnete Form mit Farbe. Seither sehen wir ihn um die Bewältigung des Problems der Farbe intensiv sich mühen. Ja, er müht sich. Ich sage das mit Betonung, weil es ihn ehrt. Karl Sterrer, eine sehr klare, männlich-ernste, ruhig-gelassene und lautere Natur, ist nämlich jeglicher Struwwelpeterhaftigkeit und allem Improvisatorischen in der Kunst abhold, läßt sich nicht — gleich so vielen modernen Malern — unbeabsichtigte Geschenke von der Palette machen, erarbeitet sich jede beabsichtigte formale und farbige Wirkung seiner Bilder.

Ihm fällt viel ein. Er hat Visionen und vergnügt begnügt er sich damit zu gestalten, was seine rege Einbildung ihm vorgaukelt, ohne darnach zu fragen, ob zeitgemäß sei, ob gutgeheißen werde, was und wie er es macht. Das Gegenständliche, das Ausgedrückte, zur Erscheinung Gebrachte ist bei ihm, wenn nicht wichtiger, so doch mindestens ebenso wichtig wie der kunsttechnische Ausdruck. Das heißt, er schätzt den Inhalt nicht geringer als die Form. Er ist eben kein bloßer Artist, sondern

KARL STERRER — STUDIENKOPF

KARL STERRER
WEIHNACHT

KARL STERRER
WINTERNACHT

KARL STERRER ABENDLIED

ein Gestalter. Unleugbar ist ihm Empfindsamkeit, ein gewisser männlicher Lyrismus zu eigen; er läßt ihn jedoch nie überhandnehmen, sondern wertet ihn durch sein nicht geringes Können um, macht Kunstwerke daraus. Nur ist er noch, wohl unbewußt, von Hans Thoma zu abhängig. Aber er wird frei und ganz er selbst werden. Diese Zuversicht darf man wohl hegen und äußern, zumal er sich bereits von Thoma zu entfernen begann. Thoma ist vorzüglich Lyriker, Idylliker, während Sterrer im eigentlichen Grunde Epiker zu sein scheint. Das verbürgt die schließliche völlige Selbständigkeit.

In seinen neueren Arbeiten erweist sich Sterrer von dem Verlangen nach Monumentalität ergriffen. Die Ergebnisse seiner bisherigen Betätigung auf diesem Gebiete sind vorläufig freilich noch zu konventionell. Doch warten wir geduldsam ab, was da noch werden will. Jedenfalls ist Karl Sterrer ein Bildner — was in unseren Tagen selten genug ist — in dem „was“ steckt. Am besten ist es darum, ihn nicht durch allzuviel Gerede oder Geschreibe zu beirren, was übrigens wohl auch kaum leicht fallen würde. Sobald sich der Einschmelzungsprozeß fremder Bestandteile in seiner Kunst gänzlich vollzogen haben wird, mag ausführlicher von dieses herben, aller Geckenhaftigkeit feindlichen Künstlers Wesen und Werk die Rede sein. A. RÖSSLER

KARL STERRER PUCHENSTUBEN

ALFRED HAGELSTANGE †

Am 2. Dezember starb plötzlich, nach kurzem Kranksein, infolge eines Herzschlags, Dr. Alfred Hagelstange, 1. Direktor des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln. 1874 zu Erfurt geboren, studierte er an den Universitäten zu Freiburg, Leipzig, Göttingen und Straßburg deutsche Altertumskunde und Kunstgeschichte. Seine Doktorarbeit behandelte „Süddeutsches Bauernleben im Mittelalter". Im Jahre 1898 trat er in den Dienst des Germanischen Museums zu Nürnberg, wo er im Kupferstichkabinett tätig war; danach wurde er als Assistent an das Städelsche Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. berufen, später an das Kaiser-Friedrich-Museum zu Magdeburg. Hier richtete er unter Leitung von Professor Volbehr das neuerbaute Museum ein und schuf einen neuartigen Führer durch die Bücherei des Museums.

Im Jahre 1908 wurde Dr. Hagelstange als Nachfolger Aldenhovens zum Direktor des Wallraf-Richartz-Museums gewählt. Hier war er nun ersichtlich vor allem bestrebt, eine nicht nur auf wissenschaftlich-kunsthistorischer, sondern auch auf neuzeitlich-geschmackvoller Grundlage beruhende Ordnung in die Bestände zu bringen, deren Ruhm und Stolz von je die Altkölnische Malerschule gewesen ist. In glänzender, mustergültiger Weise hat er diese Neuordnung durchgeführt, immer geleitet von feinem Geschmack und sicherem Verständnis. Und nun blicken die farbenglühenden, goldstrotzenden Tafeln der Altkölner in historisch-logischer Folge von vornehm violett getönten Wänden herab, die Besucher zu weihevoller Stimmung erhebend. — Seine glühende Liebe zur modernen Malerei ließ ihn erlesene Werke von Künstlern des 19. Jahrhunderts erwerben und zu einer wertvollen Galerie vereinigen. Doch das Größte und Herrlichste an

ALFRED HAGELSTANGE
Direktor des Wallraf-Richartz-Museums
† 2. Dezember 1914

Neubereicherungen gelang Hagelstange durch den Gesamterwerb der Leibl-Sammlung des Hofrat Seeger. Durch sie ward die Kölner Galerie zum Kleinod auch der modernen Kunst.

Unermüdlich war er darauf bedacht, das Museum zu einer Sammlung von europäischem Ruf zu gestalten, seinen Zeitgenossen zur Freude, und eingedenk der Manen seines kongenialen Freundes Tschudi. Obwohl es Hagelstange nur wenige Jahre vergönnt war, das Kölner Museum zu leiten, hat er es doch fertig gebracht, dem Gesamtinneren des Museums ein völlig neues Aussehen zu geben: Durch übersichtliche Neuordnung der alten Bestände, durch markante Neuerwerbungen, durch günstige Hängung und nicht zuletzt durch geschmackreiche Ausstattung aller Säle der Gemäldegalerie wie des Kupferstichkabinetts.

Als Mensch war Hagelstange von nie versagender Herzlichkeit und Heiterkeit, ein freundwilliger Genoß; allen Kölner Sammlern war er ein wohlmeinender Ratgeber von unschätzbarem Wert.

Und nun hat ihn, den erst Vierzigjährigen, den Regsamen, allzeit Frohen jählings der Tod dahingestreckt. Ein Starker ist von uns genommen; und wir beklagen mit allen Kunstfreunden einen harten, schwer zu ersetzenden Verlust.

FORTLAGE

GEFALLEN AUF DEM FELDE DER EHRE:

GREGOR V. BOCHMANN JR., einer der begabtesten und liebenswürdigsten Künstler der ganzen Düsseldorfer Bildhauerschule, ist am 20. September an der Spitze seines Zuges den Heldentod gestorben. Aus dem Atelier Karl Janssens hervorgegangen, stand er auf dem Boden jenes gesunden Realismus, der nicht das Ende, wohl aber die Grundlage jeder entwicklungsfähigen Kunst bildet. Die Natur blieb stets seine Meisterin, und erst wenn er sie verstanden, wenn er sie rein aufgefaßt, gab er der mehr oder weniger freien Imagination Raum, wobei ein abgeklärter Geschmack ihn vor allen gewagten Ausschreitungen sicher bewahrte. Auszeichnungen mancher Art wurden ihm schon früh zuteil. Fast jede Ausstellung brachte einige seiner liebenswürdigen, stets ernst gewollten und reif durchdachten Arbeiten, die überall eine wohlverdiente Beachtung fanden. In Düsseldorf ist sein Andenken durch die reizend naive Brunnengruppe des „Trinkenden Knaben“ gesichert: eine der glücklichsten Schöpfungen, welche die heimische Plastik zu verzeichnen hat.

ALFRED LIEDKE, Maler in Berlin, 37 Jahre alt, in einem Gefecht bei Laon. Er war ein Schüler Eugen Brachts und ist im besonderen mit Bildern seiner Heimat Potsdam in die Oeffentlichkeit getreten.

ERNST VON STENGLIN, Maler in Berlin, am 10. November in einem Gefecht bei Dixmuiden, 52 Jahre alt, durch seine Bildnisse von Jägern und Jagdbildern auch weiteren Kreisen bekannt geworden.

ALFRED WALTER VON HEYMEL, der bekannte Verlagsbuchhändler und Schriftsteller in Berlin im Alter von 36 Jahren an den Folgen der im Felde sich zugezogenen Erkrankung, nachdem er sich das Eiserne Kreuz erworben hatte. Heymel hat sich nicht nur als Schriftsteller einen Namen gemacht, sondern sich durch die Gründung des Insel-Verlages um die moderne Literatur große Verdienste erworben. Nicht vergessen sei, daß er künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen stets ein sehr freigebiger Förderer gewesen ist und daß er manchem jungen Talent, dem sonst wohl der Weg zum Erfolg versperrt gewesen wäre, Förderung und Unterstützung hat angedeihen lassen.

BILDHAUER GREGOR VON BOCHMANN D. J.
Gefallen in Frankreich

PERSONALNACHRICHTEN

DARMSTADT. Der Kunstmaler HANS PELLAR wurde vom Großherzog von Hessen zum Professor ernannt.

DÜSSELDORF. Am 17. November verstarb im 51. Lebensjahre Professor HERMANN EMIL POHLE. Während einer Sitzung im „Malkasten“ machte eine Herzlähmung seinem Dasein ein unerwartet schnelles Ende. Düsseldorf verliert in dem Dahingegangenen einen Künstler, der nicht nur durch sein eigenes Schaffen, sondern auch durch sein hervorragendes organisatorisches Talent eine bedeutende Stellung einnahm. Er entstammte einer Düsseldorfer Künstlerfamilie, hatte die hiesige Akademie besucht und war neben Arthur Kampf einer der begabtesten Meisterschüler Peter Janssens gewesen. Mit dem Verständnis für strenge Geschichtsmalerei verband er einen starken Zug zu dekorativer Kunst. Besonders bezeichnend für ihn waren seine romantischen Landschaften, in denen er alle naturalistischen Wirkungen vermied, dafür aber mit originellem Feinsinn starke koloristische Effekte erstrebte. Sein Hauptwerk in Düsseldorf sind die sechs großen Wandbilder im Stahlhof, in denen er den seltsamen und oft packenden Schönheiten im Getriebe der modernen Industrie gerecht zu werden wußte. Seit vier Jahren war Hermann Emil Pohle Vorsitzender des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen. Was er in dieser Eigenschaft für die Düsseldorfer Kunst geleistet hat — die großen Ausstellungen von 1911 und 1913 waren sein Werk — wird ihm unvergessen bleiben.

G. HOWE

MÜNCHEN. Der König von Bayern hat dem Konservator der Staatlichen Gemäldegalerie, EMIL KINKELIN in München, wie auch dem Maler LUDWIG BOLGIANO, Schriftführer der Münchener Künstlergenossenschaft, und dem bekannten Kunsthistoriker DR. UHDE-BERNAYS in Starnberg den Titel eines Königlichen Professors verliehen.

Hugo Lederer

Mezzotinto Bruckmann

Kaiser Friedrich-Denkmal in Aachen

G. GRUPELLO

REITERSTANDBILD DES KURFÜRSTEN JOHANN WILHELM IN DÜSSELDORF

REITERDENKMÄLER

Von Georg Jacob Wolf

Seit die Griechen den Siegern der olympischen Spiele Denkmäler errichteten, ist der plastische Heroenkultus in der ganzen Welt Sitte geworden. Besonders der siegreiche Feldherr, der Kriegsheld ist sein Ziel, und nach jedem Krieg und Feldzug pflegen in dem Lande, das den Sieg errang, die Reiterdenkmäler üppig aus dem Boden zu schießen. Reiterdenkmäler müssen es natürlich sein, denn einen Feldherrn belieben sich nach altem Brauch die Daheimgebliebenen doch nur zu Roß vorzustellen, in großer Pose, womöglich mit gebieterisch vorgestrecktem Marschallstab oder, wie das bei den Vittore Emanuele- und Garibaldi-Denkmälern in Italien besonders üblich ist, auf wild sich bäumendem Roß, das pathetisch paradiert wird. Wenn man aber in irgend einem Städtchen einen Feldherrn ohne Roß, das heißt in einem Standbild, verewigt, so ist in neunundneunzig von hundert Fällen der Grund dieser Selbst-

Photographie Esser & Koenen, Köln

L. TUAILLON
REITERSTANDBILD WILHELMS II.
AUF DER RHEINBRÜCKE ZU KÖLN

ANDREAS SCHLÜTER REITERSTANDBILD DES GROSSEN KURFÜRSTEN IN BERLIN

Schlüter

PAUL DUBOIS DIE JUNGFRAU VON ORLÉANS IN REIMS

bescheidung der Mangel an finanziellen Mitteln: Gemeinwesen, die etwas auf sich halten, wollen ihren Kaiser Wilhelm oder Kaiser Friedrich, ihren Moltke, Roon oder Prinz Friedrich Karl und ebenso ihre Landesväter allzumal zu Roß plastisch verehrt wissen. Ein Blücherstandbild wie jenes, das Schadow nach Goethes Vorschlägen in Rostock aufstellte, das den Marschall Vorwärts zu Fuß zeigt und alles Heroentum in die Darstellungen der Sockelreliefs verbannt, ist in jeder Beziehung eine Ausnahme (s. Abb. Jahrg. 1908/9, S. 333); trotzdem finde ich, daß man z. B. Moltkes Charakter und Wesen viel besser träfe, wenn man ihn immerzu als den Feldherrn zu Fuß verewigte, wie es seiner bescheidenen, äußerlich so gar nicht heldenhaften, wissenschaftlich-professoralen Art am besten entspräche. Denn ich kann mir nichts Widersinnigeres vorstellen als den Schlachtenlenker, hoch zu Roß auf dem Feldherrnhügel bei der Windmühle, bärbeißig und so recht ein Draufgänger und Haudegen. Die moderne Kriegsgeschichte kennt diesen Typus nicht: weit, weit hinter der Front sitzt der Feldherr in einer geräumigen Villa, vor sich die minutiöseste Karte, neben sich das Telephon, von Adjutanten und Meldereitern umringt, der ganze kapriziöse Apparat der modernen Technik ist mobil und alle Nerven sind angespannt, der Intellekt sprüht förmlich Funkenbündel — aber das schnaubende Schlachtroß hat damit nichts zu

tun. Trotzdem werden es sich vielleicht seinerzeit die begeisterten Stadtväter von Königsberg, Posen und Danzig nicht nehmen lassen, ihren Hindenburg hoch zu Roß im Erzbild zu verewigen. Und das, wenn sie gleich tausendmal wüßten, daß er überhaupt nur im Automobil zur Gefechtslinie vorfuhr. Denn es ist schon so: der ist kein Kriegsheld, der nicht sein Rößlein tummelt und den der Bildhauer nicht in dieser typischen Gebärde konterfeit.

Nach 1870 sind in Deutschland unzählige solcher Reiterdenkmäler entstanden. Es bildete sich ein Typus heraus, es gab sozusagen ein Feldherrndenkmal-Klischee und in Berlin kamen geradezu Kunstfabriken auf, die die Denkmäler dutzendweise lieferten. Dieser unerträgliche Zustand besserte sich erst im letzten Jahrzehnt und zwar in dem Maße, als der „Bedarf" der Gemeinwesen an Reiterdenkmälern abflaute und damit die Aufgabe und die Aufträge wieder wirklichen Künstlern zuwuchsen. Die entfernten sich aber um ein Beträchtliches von der 1870-Schablone. Sie schauten zurück in die beste Zeit der „Equesterstatue", sie studierten die Reitergestalten am Parthenonfries und die Bronzerosse von San Marco in Venedig, sie versenkten sich in die Anschauung der Reiterdenkmäler des alten Rom, besonders des Marc Aurel auf dem Kapitol. Der ist in jeder Hinsicht das nachstrebenswerteste Vorbild eines Reiterdenkmals, ein hohes Werk, aus dessen tiefer Betrachtung Hildebrand und Tuaillon prachtvolle Anregung schöpften, das aber schon lange vor ihnen auch jenem Meister zum Vorbild gedient hatte, der das Denkmal Max Emanuels von Bayern schuf, das in Brüssel aufgestellt und bei der französischen Beschießung im Jahre 1694 zerstört wurde. Ein in Brüssel erhaltenes kleines Modell, eine sorgfältig gearbeitete Statuette (Abb. S. 169), läßt uns aber noch erkennen, welcher Art dieses Denkmal war, wie sich in ihm, namentlich in der Haltung des Reiters, jene römische Tradition fortsetzt und wie ihr der Barockcharakter der äußeren Erscheinung einen grotesk-pathetischen Zug beifügt.

Auch an der Reiterplastik des Mittelalters gingen die modernen Bildner nicht achtlos vorbei. Da war die bekannte schöne Reitergestalt am Bamberger Dom, die man bald als Kaiser Konrad III., bald als Stephan den Heiligen deutet, entzückend in der herben Keuschheit und in dem sanften Jungmännertum ihrer Erscheinung, besonders apart in ihrer künstlerischen Wirkung, die etwas Reliefartiges hat und vielleicht Hermann Hahn zu seinem Moltke in Bremen angeregt hat (Abb. S. 167). Spreche ich bei Hildebrand, Hahn, Tuaillon von solchen Anregungen, so klingt da nicht

BONINO DA CAMPIONE — GRABMAL DES BERNABO VISCONTI IN MAILAND

GEORG WRBA
REITERSTANDBILD OTTOS VON WITTELSBACH IN MÜNCHEN

HERMANN HAHN — MOLTKE-DENKMAL IN BREMEN

Photographie F. v. Baczko, Bremen

das leiseste Absprechen des Wertes ihrer Arbeiten mit. Denn es gibt keine höheren Vorbilder als die, an die sie sich anschlossen. Und das Fortsetzen der Entwicklungslinie, die Tradition gehört zum Wesen der Kunst. Hildebrand hat dafür das bezeichnende Wort geprägt: „Als ob man einer neuen Sprache bedürfte, um etwas Neues zu sagen ...“ Für kleinere Aufgaben war auch der zierliche Brunnenreiter St. Georg im Prager Burghof (Abb. S. 170), das Werk der Meister Martin und Georg von Klausenburg aus dem Jahre 1373, ein erstrebenswertes Vorbild, denn die Lebendigkeit der Bewegung, der innere Zusammenklang von Roß und Reiter ist so außerordentlich glücklich, daß sich einer ähnlichen Vollendung nur wenige moderne Werke rühmen können. Freilich handelt es sich hier auch nicht um irgendeinen siegreichen Feldherrn und nicht um ein Porträt, Forderungen, die für die Freiheit künstlerischen

L. TUAILLON
KAISER FRIEDRICH-DENKMAL IN BREMEN

MODELL FÜR DAS DENKMAL MAX EMANUELS VON BAYERN IN BRÜSSEL (ZERSTÖRT 1694)

Gestaltens immer eine gewisse Hemmung bedeuten, sondern hier konnten die beiden gefeierten Erzgießer des Ungarnkönigs ganz aus der Tiefe ihres Gemüts schöpfen, ähnlich jenen mittelalterlichen Bildschnitzern, die die „berittenen Heiligen“, St. Martin und St. Georg, zu Reiterstatuetten ausformten. Weniger anregend hat das Denkmal Ottos des Großen in Magdeburg gewirkt, dessen Kerngruppe im Jahre 1290 vom Rat der Stadt errichtet wurde, und dem man im 17. Jahrhundert einen seltsam barocken Baldachin hinzufügte, also daß der feierlich einherreitende Kaiser wie unter einem Thronhimmel erscheint.

Vielen Meistern unserer Zeit hat auch Italien Anregungen vermittelt. Es ist das Land der Condottieri-Denkmäler, das Land Gattamelatas und Colleonis. In Verona, in den Freigräbern der Herren della Scala, ragen von den hohen Grabmälern die Reitergestalten des Can Grande (Abb. S. 171), des Can Signorio, Mastino des Zweiten. Es sind die Trutzherren des oberitalienischen Mittelalters: ihre Denkmäler erschöpfen ihre Persönlichkeiten und steigern sie zu Symbolen. Nachdem den deutschen Wanderer diese Gestalten bei seinem Eintritt in Italien begrüßt, ist er auf die überwältigende Wucht von Donatellos Gattamelata in Padua, von Verrocchios Colleoni in Venedig vorbereitet. Und er wird sich dann auch nicht über die gemalten Reiterdenkmäler im Palazzo pubblico in Siena und im Dom von Florenz wundern. In Paolo Uccellos gemaltem Reiterstandbild des John Hawkwood, eines in England geborenen Condottiere, der in florentinischen Diensten gestanden, ist schon all der Renaissancegeist, der uns ein Menschenalter später aus Donatellos Gattamelata entgegenspricht. Es ist interessant, daß Muther zu berichten weiß, Donatello habe von dem Bild gelernt, als er sein Meisterwerk schuf. Andrea del Castagnos gemaltes Reiterstandbild des Niccolo da Tolentino hat den

BRONZESTANDBILD DES HEILIGEN GEORG IN PRAG

statuarischen Zug Uccellos schon in manchem aufgegeben. Es fehlt ihm die schnittige Silhouette, die proportionierte Wucht. Es rechnet mehr mit malerischen Möglichkeiten. Dagegen ist Uccellos Hawkwood im vollsten Sinn ein plastisches Werk, das sich eben nur der malerischen Ausdrucksweise notgedrungen bedienen mußte, weil die Plastik noch nicht fähig war, solche Aufgaben technisch zu lösen. In lombardischer Kunst, von den Mailänder Herren angeregt und gefördert, ist gleichfalls manches Reiterdenkmal emporgewachsen. Im Kastell der Sforza in Mailand steht das Grabmal des Bernabo Visconti (Abb. S. 165), dem Bonino da Campione zugeschrieben, von dem Reiterbildnis des Toten bekrönt, wie die Gräber der Scaliger. Es ist das wundervollste Grabmal des Trecento. Und zu ihm wallen noch heute die Künstler. Man verspürt seine künstlerische Weiterwirkung in Wrbas Otto von Wittelsbach auf der Münchner Isarbrücke (Abb. S. 166) nicht minder als in Floßmanns Nürnberger Bismarck.

* * *

Ist dieser Krieg zu Ende, so werden die Reiterbilder siegreicher Heerführer den deutschen Bildhauern wichtige Aufgaben stellen. Die Zeit trifft dafür eine Reihe erprobter Meister an. Hildebrand, Tuaillon, Hahn, Lederer, Wrba — sie haben gezeigt, daß sie das tiefste Wesen des Reiterdenkmals erkannt und es in ihrer Formensprache wiederzugeben wissen. Neue Meister, junge Kräfte werden sich zu ihnen gesellen. Sie alle werden die Tradition nicht vergessen dürfen. Sie müssen zurückschauen — wie ich hier zu skizzieren versuchte: auf den Parthenonfries, auf den Marc Aurel, auf die deutsche Steinplastik des Mittelalters, auf die italienischen Bronzedenkmäler der Renaissance, natürlich auch auf die Werke des Barock: auf Schlüters Großen Kurfürsten (Abb. S. 163), auf den prachtvollen Jan Wellem auf dem alten Marktplatz in Düsseldorf (Abb. S. 161). Auch in dieser Hinsicht heißt Bereitsein alles. Unsere Künstler dürfen von neuen Aufgaben nicht überrumpelt werden. Sie müssen sich in die besten alten Werke versenken, um bestehen zu können. Sie lehren ihnen Dinge, für die sonst jeder Lehrgeld zahlen muß. Sie erteilen Aufschluß über die Proportion, und es braucht dann keinem von ihnen das Mißgeschick Frémiets zu begegnen, der eines Tages die von ihm geschaffene Figur der Jeanne d'Arc auf der Place de Rivoli in Paris von ihrem Bronzeroß herunterheben und durch eine größere

ersetzen lassen mußte, weil durch die Unteransicht sich eine Verschiebung der Größenverhältnisse ergab, die er nicht in Rechnung gezogen hatte. Die Aufstellung im Raum, die Beeinflussung des Stadtbildes, die Materialwahl, die Bewegungsfrage, all das läßt sich aus den Vorbildern anregen: es gibt kaum bessere Lösungen, als sie die Beispiele der Alten, von denen hier die Rede war, zu bieten haben. Fallen aber damit diese äußeren Hemmungen weg, so werden bei dem Künstler ganz ungeahnte Kräfte frei, die er der Vergeistigung, der Verinnerlichung seiner Arbeit zuführen mag. Denn darauf kommt es gerade bei dem Reiterstandbild an, das sonst leicht zur Veräußerlichung verleiten könnte. Man erinnert sich wohl noch, wie an Tuaillons Reiterstandbild Kaiser Wilhelms des Zweiten an der Hohenzollernbrücke in Köln (Abb. S. 162) von Berufsnörglern getadelt wurde, daß es in der Beinstellung des Rosses eine Unwahrscheinlichkeit fixiert habe. Die Veterinärwissenschaft wurde bemüht, die 24 von Anschütz festgestellten Phasen des Pferdeschrittes wurden durchgeschnüffelt und geprüft, man sprach von Paß, Schritt und Trab, zog die kinematische Photographie heran und fand endlich, daß es — Donatello und Verrocchio auch falsch gemacht hatten. Tuaillon verteidigte sich damals leider unter Berufung auf die Momentphotographie. Ein Künstler von seiner Bedeutung hätte eine andere Abfertigung seiner Gegner sich erlauben dürfen. Er hätte ihnen ihre Kleinlichkeit vorhalten müssen, die über den Details den großen Zug vergißt. Er hätte ihnen sagen müssen: Ich wollte den soldatischen Geist des Deutschen Kaisers zeigen, im Kaiser den Geist des deutschen kriegerischen Volkes. Das, glaube ich, ist mir gelungen. Ob nun ein Pferdfuß falsch steht oder nicht — darauf kommt es nach dem nicht mehr an. . . . Aus solchem Geiste herausgewachsen, mit dem Blick auf das Ganze und Geistige, wünschen wir uns nach dem großen Krieg die Reiterstandbilder unserer Fürsten und Feldherren.

REITERFIGUR VOM GRABMAL DES CAN GRANDE IN VERONA

Aus einem Tage-Buch 1914

von A. Hengeler

Wer ADOLF HENGELER kennt, der weiß: er gehört zu jenen Künstlern, für die Schaffen ein Müssen aus tiefstem Zwang der Seele heraus bedeutet, denen es Glück und Inhalt des Lebens ist. So schlägt sich auch jedes seiner inneren und äußeren Erlebnisse in Werken nieder, die durchaus nicht immer als Bilder in Goldrahmen der Welt bekannt werden, sondern sehr oft, nur zu des Künstlers eigener Freude entstanden, still in die Mappe gelegt, oder in den Winkel gestellt werden. Als nun im letzten Hochsommer der Krieg losbrach und eine Meute von Staaten über Deutschland herfiel, ihm die Früchte seiner Kultur und seines beharrlichen Fleißes zu rauben und Elend und Ohnmacht über unser friedliebendes Kulturvolk zu bringen, ergriff ein heiliger Zorn über alle die Schandtat und Tücke auch den Maler Hengeler. Die Ruhe zu einem behaglichen Schaffen fand der nicht mehr, dessen ureigenstes Gebiet sonst das malerische Idyll ist — seit dem 1. August hat er keinen Pinsel mehr in Oelfarbe getaucht. Aber seinen Groll wie seine Liebe mußte er sich doch von der Seele arbeiten und so griff er zum Buntstift und entwarf — zunächst nur für sich — eine Fülle satirischer und allegorischer Blätter, die sich auf die Entstehungsgeschichte des Weltkrieges und auf dessen einzelne Ereignisse bezogen.

Die Buntstifttechnik, die er da anwandte, hatte er für sich zu anderen Zwecken längst zu reizvoller Eigenart entwickelt, zu der Fähigkeit, mit wenigen Strichen viel zu sagen und mit geringem Aufwand von Farben — mehr als fünf oder sechs Stifte sind selten verwendet — eine ganz merkwürdige, oft prickelnde Art von Farbigkeit zu erzielen, bald kräftig und heiter zu sein, bald wieder eine feine, zurückhaltende, harmonische Tönung zu finden, die oft gar nicht weit über Schwarzweiß hinausgeht und doch im Ausdruck um ein Gutes reicher ist.

So entstanden bis jetzt wohl an hundert Blätter, entstanden aus dem Zorn oder der Begeisterung des Augenblicks heraus, nicht für Zwecke irgend einer Veröffentlichung. Schließlich aber ließ sich der Künstler bewegen, eine Auslese aus diesem farbigen Tagebuch, deren Ertrag nur zur Milderung von Kriegsnot verwendet werden soll, im Verlag von Carl Schnell, München, herauszugeben. Die Zeichnungen erscheinen in Mappen von je sechs Blättern unter dem Titel *„Aus einem Tagebuch 1914“* und bis jetzt sind drei solcher Mappen herausgekommen. Sie haben schnell einen großen Kreis von Abnehmern gefunden, sowohl um der glänzenden Einfälle willen, die dem, um das Schicksal seines Volkes heiß erregten Künstler der Augenblick eingegeben hat und die durch eine kräftige und klare Sinnbildlichkeit den Nagel immer auf den Kopf treffen, als auch wegen des hohen Wertes der Zeichnungen selbst. Zudem ist es eine besondere Eigentümlichkeit von Hengelers Buntstifttechnik, daß diese sich im autotypischen Vierfarbendruck geradezu vollkommen wiedergeben läßt. Wer Gelegenheit hatte, mit einer solchen Wiedergabe das Urbild zu vergleichen, wird in Verlegenheit gewesen sein, jene von diesem zu unterscheiden. Was mit leichten Strichen gezeichnet ist, kommt auch leicht und körperlos heraus und wo der Künstler mit seinen Farbstiften kräftige Drucker- und Schattentöne erzeugte, ist durch das Uebereinanderdrucken der vier Platten auch wieder eine Tiefe erreicht, in der man den eigentümlichen fetten Glanz der Oelkreidestifte zu erkennen vermeint.

Das erste Blatt in der Reihe heißt: „Michel und seine Nachbarn“. Da steht der Michel auf seinem wohlgepflegten Grunde und bearbeitet einen Acker. Ein stachliger Zaun trennt ihn vom Nachbarlande zur Linken, aus dem der rote gallische Hahn tückisch herüberblickt; zur Rechten steigt über einer Wetterwolke, drohend, mit gierig geöffnetem Rachen der russische Bär auf. Im Hintergrunde sieht man das Meer und jenseits von ihm sitzt zwischen seinen Goldsäcken John Bull, mit dem Fernrohr neidisch herüberguckend auf Michels Wohlstand. Zweites Blatt: „Der Feuerherd Europas“. Der Dämon des Krieges mit der Fackel, zum Verderben bereit im Hintergrunde, vorne die elende Hütte Serbien, aus der schon der Brand raucht — das Blatt trägt

MICHEL: JETZT WIRD'S ZEIT, DASS ICH MEINEN DRESCHFLEGEL HOLE!!

4. Septemb. 14
A. Hengeler.

ENGLAND LÄSST DIE KRIEGSFURIE LOS.

19. Aug. 14
A. Hengeler

das Datum des 31. Juli und gibt die Spannung jener Tage vor der Mobilmachung mit erstaunlich einfachen Mitteln — ein Braun, ein Grau und ein paar gelbe und rote Drucker! — schlagend wieder. Dann: „Jetzt wird's Zeit, daß ich meinen Dreschflegel hole!" Der gutmütige Michel steht wieder in seinem Garten und sieht, wie sie sich plötzlich alle gegen ihn erheben, der Bär in seiner Wetterwolke, die immer dunkler wird, das englische Seeungeheuer und der zornig kollernde gallische Hahn. „John Bull hütet seine heiligsten Güter" ist der Titel des vierten Blattes. John Bull, der feiste Krämer mit rohem und unbewegtem Gesicht, hockt unter seinen Goldsäcken, vor sich die Bibel und die Whiskyflasche und Attribute des Sports — Hengeler wendet in seinen Zeichnungen abwechselnd diese Inkarnation des englischen Geistes, die aus der alten englischen Karikatur selbst stammt und eine zweite, neuere an: den hageren, trainierten „Tommy". Gleich auf dem fünften Blatt finden wir ihn. Michel zeigt hier schmunzelnd seinen drei westlichen Feinden als „Made in Germany" das neueste Erzeugnis seiner, den Briten so verhaßten Industrie: das 42 cm-Geschütz, das vielleicht nicht militärisch genau gezeichnet ist, aber fabelhaft wuchtig wirkt. „England und seine guten Geister" schildert das letzte Blatt der ersten Mappe: „Der Gentleman", umrankt von der Schlange Neid, steht zwischen zwei abstoßend häßlichen weiblichen Dämonen, dem hageren Geiz und der giftgeschwollenen Lüge.

Die zweite Reihe beginnt mit einem Blatte, so schaudervoll wahrhaftig, wie vielleicht kein zweites mehr ist, und wieder ganz einfach in seinen Farben: „England läßt die Kriegsfurie los". Diese kauert, die Hände rückwärts an eine Säule gefesselt, sprungbereit im Vordergrunde, den Ausdruck entsetzlicher Blutgier im schlangenumwundenen Furiengesicht. Und vergnügt und bedächtig öffnet der Brite hinten das Schloß, das die Kette des Scheusals verwahrt. „Verlorene Liebesmüh", das zweite Blatt den Mappe, führt den wackeren John Bull vor die Türen der Neutralen, wo er um Haß gegen Deutschland wirbt. Man sieht, daß er bis dahin — die Zeichnung stammt vom 12. Dezember — nichts als Körbe bekommen hat. Die sichere Entschlossenheit, mit der Deutschland dem Ueberfall seiner Feinde entgegensah, versinnlicht das Bild: „Die Vorstellung kann beginnen". Die Furie spricht's und zieht den Vorhang von der Weltbühne. Groß und gelassen steht Michel da, auf ein mächtiges Schwert gestützt und bereit, „aufzutreten". Mit wenigen Strichen ist der schmachvolle Raubzug der Japaner auf Kiautschau symbolisiert: Michel in einem wohlgepflegten Garten und im Hintergrunde, beute- und mordgierig heraneilend, der grinsende Japaner. Eine glänzende Satire auf die von englischem und französischem Gelde bezahlte Lügenpresse des „neutralen" Auslandes bedeutet das Blatt: „Aha! — So macht man's". Eine Teufelsmaschine, die Schandblätter speit, wird von Briten und Franzosen mit Gold gespeist. Hier trifft ein Teil der Satire den Michel selber, der so verdutzt dreinguckt und so verspätet bemerkt, — wie man die Sache deixeln kann. Der gute Junge glaubte bisher, es ginge mit Wahrheit und Redlichkeit auch. „Weihnacht im Feld", das Schlußblatt der Reihe, ist ganz unpolitisch, ein echter Hengeler mit Engelchen und blauer Winternacht. Da redet nicht der Haß, sondern die Liebe!

Um so grimmiger ist die Zeichnung, welche die dritte Mappe eröffnet. Der Tod schaufelt eine Grube am Meeresstrand und ruft nach England hin: Kommt nur herüber! Auf dem Kontinent gibts noch viel Platz für Gräber! Eine lustige Darstellung von drastischer Einfachheit ist die nächste: Hindenburg „streichelt den russischen Bären!" Dann „Die Wahrheit", die dem entsetzten John Bull sein eigenes schändliches Gesicht im Spiegel zeigt. In der schwammig überfeisten Gestalt mit dem greisenhaften Gesicht ist mit unerbittlicher Schärfe das nimmersatte und doch kranke Wesen des gierigen Albion gekennzeichnet. Wie Michel „überall den Weg nach der See versperrt findet" durch englische Ränke, ist in einer Zeichnung vom 19. September ausgedrückt und zwar mit einem von Bitterkeit nicht ganz freien Humor; es steckt auch hinter dieser Allegorie wiederum eine Satire auf die „Vertrauensseligkeit" der deutschen Diplomatie, die so betrüblich spät merkte, wie wir dran waren. Verwandten Inhalts ist das Blatt mit „König Eduard unselig — dem Drahtzieher", der in aller Gemütsruhe seiner schönen Seele das Deutsche Reich mit einem Zaun von Stacheldraht umgibt.

Man erkennt: kein Programm, keine pedantisch eingehaltene Zeitfolge ist in diesen Mappen maßgebend. Irgendein Ton, den der Tag angeschlagen, ließ eine Saite in der Phantasie des Künstlers miterklingen und dann wurde ein Bild. Die Gedanken berühren sich da manchmal, die Ausdrucksmittel sind immer wieder neue, jedes Blatt gibt Zeugnis von einer anscheinend unerschöpflichen Vorstellungskraft. Und gerade dadurch ist diese blutwarme Gelegenheitsschöpfung zugleich ein Dokument von Adolf Hengelers ureigenem künstlerischem Wesen.

F. von Ostini

MICHEL: „MADE IN GERMANY" !

i. Aug. 14 A. Hengeler

MARS.

ERDE

WAS IST DENN MIT DER ALTEN ERDE LOS ? —

13. Aug. 14. AH.

FRITZ BEHN — GRABMAL FÜR FRITZ SCHWARTZ

FRITZ SCHWARTZ

ZU SEINEM ERSTEN TODESTAGE 12. JANUAR 1915

Ein ereignisvolles, welterschütterndes Jahr liegt hinter uns, so daß es gewagt erscheint, heute das Leben eines Mannes zu schildern, dessen Wirken auf dem Gebiete friedlicher Kulturarbeit lag. Als in den ersten Tagen des Monats August die Asche dieses unermüdlich tätigen und erfolgreichen Mitarbeiters des Hauses F. Bruckmann auf dem malerischen Waldfriedhofe von München beigesetzt und ein von Künstlerhand geschaffenes mächtiges Grabmal in aller Stille enthüllt wurde, da sollte seiner hier von Freundesseite gedacht werden. Der Kriegslärm ließ es nicht zu. Wenn auch dieser noch nicht verstummt ist, so werde das Unterlassene am ersten Todestage nachgeholt.

Fritz Schwartz wurde am 23. August 1856 zu Altenplathow im Regierungsbezirk Magdeburg als Sohn eines Steuermannes und Schiffsbesitzers geboren. Achtzehnjährig, nach dem Besuche der Gymnasien zu Burg und Magdeburg trat er zum Verlagsbuchhandel über. In der Groteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin, wo er zur Mithilfe an der Illustrierung einer Weltgeschichte nach vorhandenen Quellen, einem für den damaligen Verlagsbuchhandel völlig neuen Wirkungskreis, beigezogen wurde, hat er wohl die erste Anregung zu seiner späteren so außerordentlich erfolgreichen Verlagstätigkeit auf dem Gebiete der Kunst gefunden.

Als er im Oktober 1880 in die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (später Friedrich Bruckmann) eintrat, erkannte man hier bald, welche bedeutende schöpferische Kraft in dem Manne wohnte und wie fruchtbringend

er auf die Entwicklung der Verlagsanstalt wirken konnte. Ein weiter sicherer Blick, stärkster Tätigkeitsdrang und eine seltene Fähigkeit, die Bedürfnisse der Zeit zu erkennen, haben seinem Schaffen dann auch reichste Früchte reifen lassen. Es würde zu weit führen, seine ganze große und ausgedehnte Tätigkeit hier im einzelnen zu verfolgen, nur einiges Wenige sei aus der Fülle herausgegriffen. An erster Stelle muß diese Zeitschrift selbst genannt werden; ihr hat Schwartz während fast dreißig Jahren seine besten Kräfte gewidmet, und ihm verdankt sie die Stellung, die sie seit langem in der künstlerischen Literatur einnimmt. Wohl als erste hat die „Kunst für Alle" unter seiner Leitung für ihren Bilderschmuck die Autotypie angewandt, die kurze Zeit vorher durch Meisenbach zu hoher Leistungsfähigkeit ausgebildet worden war, und hat so Gemälde, Zeichnungen usw. weit getreuer wiedergegeben, als es bis dahin durch die Technik des Holzschnittes möglich war. Es waren Pionierdienste von größter Bedeutung, die dadurch der modernen Kunst schon zu Zeiten, als unsere Reproduktionstechnik bei weitem nicht den heutigen Stand erreicht hatte, geleistet wurden.

In einer großen Reihe von Buchpublikationen hat er die moderne Kunst in gleichem Maße gefördert. Genannt seien nur: Pechts Geschichte der Münchner Kunst, Werke über Lenbach, Eduard von Gebhardt, Fritz von Uhde, F. A. von Kaulbach, G. Segantini, im besonderen aber verschiedene Menzel-Publikationen und das große vierbändige Böcklinwerk.

Was er für die zeitgenössische Kunst als Verleger geleistet hat, ist jedoch mit den Publikationen, von denen einige oben genannt sind, bei weitem nicht erschöpft. In Gemeinschaft mit der Firma Bruckmann führte er die „Photographische Union", die sich die Aufgabe stellte, Werke zeitgenössischer Künstler in guten Wiedergaben zu verbreiten. Wohl der größte Stolz und auch der größte Erfolg dieses Verlages wurden die Vervielfältigungen der Böcklinschen Werke, welche den damals nur Sammlern geläufigen Namen Böcklin in aller Herren Länder trugen. In dieser jetzt 6000 Nummern umfassenden Sammlung ließ Schwartz kaum einen der großen deutschen Künstlernamen fehlen. Neben Böcklin finden wir Hans Thoma, G. Segantini, Franz Stuck, Fritz von Uhde, E. v. Gebhardt, Wilhelm Diez, Albert Welti, Hans von Marées, Adolf Menzel, Max Liebermann, Franz Lenbach, F. A. von Kaulbach, um nur die berühmtesten zu nennen.

Aber auch die Kunst früherer Zeiten fand durch Schwartz ihre würdige Vertretung im Hause Bruckmann. Im Verein mit Franz von Reber und Adolf Bayersdorfer gab er den „Klassischen Bilderschatz" heraus, der Gemälde aller Schulen bis zum 19. Jahrhundert enthält. Als Ergänzung dazu erschienen 1897—1900 die vier Bände des „Klassischen Skulpturenschatzes". Am meisten vermehrten sich unter seiner Mitwirkung die sogenannten Galeriewerke; das noch zu seinen Lebzeiten erschienene „Verzeichnis von Bruckmannschen Pigmentdrucken nach Werken der klassischen Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert" enthält ungefähr 7000 Blätter aus den bedeutendsten Galerien des In- und Auslandes.

So wirkte Fritz Schwartz als großes organisatorisches Talent mit höchstem Unternehmungsgeist auf dem Posten, zu dem das Schicksal ihn berufen hatte. Zahlreiche Freunde unter den ersten Künstlern und Kunstgelehrten seiner Zeit zeugten für die Bedeutung des seltenen Mannes und gaben seinem Schaffen die Wirkung auch nach außen hin. Unter Schwartz ist die Firma Bruckmann, in deren Räumen neben dem großen Verlag nach und nach alle modernen Verfahren der Vervielfältigung gepflegt wurden, eine Anstalt von Weltruf geworden. Aber selbst dieses gewaltige Gebiet vergrößerte er als Generaldirektor des Hauses noch in den letzten Jahren durch den Ankauf der „Augsburger Abendzeitung" und ihre Verlegung nach München, wo sie jetzt als „München-Augsburger Abendzeitung" erscheint.

Daß ein solcher Mann über die Grenzen seines eigentlichen Arbeitsgebietes hinaus sich auch an den allgemeinen Angelegenheiten seines Standes beteiligte, muß begreiflich erscheinen. Besonderes Interesse hat er den Fragen des Urheber- und Verlagsrechtes zugewandt, auf welchem Gebiet er ganz allgemein als Kapazität betrachtet wurde. Seit 1893 war er Mitglied des Ausschusses für Urheber- und Verlagsrecht des Börsenvereins der deutschen Buchhändler und es war ihm vergönnt, mit seinem erprobten Wissen und seinen großen praktischen Erfahrungen in diesen Fragen dem Reiche selbst zu dienen. Im Jahre 1904 wurde er zur Begutachtung des ersten Entwurfes des Gesetzes vom Jahre 1907 über den Schutz der Werke der bildenden Kunst und Photographie ins Reichsamt des Innern berufen.

Neben alledem pflegte dieser Arbeitsame und Unermüdliche eine rege Geselligkeit; als ein liebenswürdiger und anregender Gesellschafter machte er sein Haus zum Mittelpunkt literarischer und künstlerischer Kreise und fand darin gar manche Anregung für seine eigene künstlerisch-literarische Tätigkeit.

Und noch ein anderes besaß sein ganzes Herz: die Natur. Erst in den letzten Jahren mußte er dem geliebten alpinen Sport, in dem

WILHELM TRÜBNER LANDSCHAFT MIT DER FLAGGE
Sammlung Stransky, Neuyork

er auf große Leistungen zurückblicken konnte, entsagen; diese Liebe zu den Alpen hat es wohl auch mitgebracht, daß er der Zeitschrift des Deutsch-Oesterreichischen Alpenvereins, die seit 1896 bei Bruckmann hergestellt wurde, und deren besonders sorgfältigen Illustrierung so großen persönlichen Anteil widmete. Seiner alpinen Tätigkeit aber gab er noch im Jahre vor seinem Tode dadurch den krönenden Abschluß, daß auf seine Anregung im Januar 1913 in München der Verein der Freunde des Alpinen Museums gegründet wurde.

Vielen ein Förderer, stets zu freundlicher Hilfeleistung bereit, zuverlässig als Freund und allzeit ein guter Kamerad hat sich Fritz Schwartz auch als Mensch in vielen Herzen ein dankbares und unvergeßliches Andenken gesichert. Und wenn auch die Worte der Verehrung und des Dankes, die an seiner Bahre gesprochen wurden, verweht sind, so wird die Erinnerung an diese ganze Persönlichkeit weiter bestehen, und groß und wuchtig wie das Denkmal, das ihm sein Freund Fritz Behn in Stein und Erz ausgeführt hat, steht sein Lebenswerk vor uns. DR. H. PALLMANN

DIE SAMMLUNG STRANSKY IN NEUYORK

Von HEINZ BRAUNE

Aus der Fülle der im letzten Jahrzehnt entstandenen Privatsammlungen hebt sich die Sammlung Stransky nach mehr als einer Richtung hervor. Einmal gegenüber den immer häufiger werdenden Spekulationssammlungen, als die Dokumentierung eines selbstlosen und bewußten Sammlerwillens; dann gegenüber der Bevorzugung der Franzosen in der internationalen Sammlerwelt als Ausdruck einer unerschütterlichen Ueberzeugung von dem hohen Wert der deutschen Kunst; und endlich gegenüber der kritiklosen Gefolgschaft von einzelnen Moderichtungen als die Frucht eines hochkultivierten Geschmackes, der, von Jahr zu Jahr sich verfeinernd, die Qualität der Sammlung in einer fortdauernden Läuterung schon heute zu einer seltenen Reinheit emporgeführt hat.

Die Grenzlinie der Sammlung umschreibt keinen engen Spezialkreis, sondern einen sehr

Sammlung Stransky
Neuyork

W. LEIBL
BAUERNMÄDCHEN MIT WEISSEM KOPFTUCH

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

FRITZ VON UHDE IN DER LAUBE

Sammlung Stransky, Neuyork. — Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart

beträchtlichen Gebietsteil der besten neueren deutschen Malerei, dessen Ausmessung von Feuerbach bis Hodler, von Marées bis Slevogt, von Leibl bis Uhde, von Spitzweg bis zu Liebermann reicht; der Schwerpunkt dieser Epoche, der in dem Kreise Leibl-Trübner liegt, ist auch in der Sammlung Stransky als solcher deutlich gekennzeichnet.

Daß diese schöne und reiche Sammlung wie ein weit vorgeschobener Vorposten deutscher Kulturpioniere sich nicht im Heimatlande, sondern in Amerika befindet, wird dennoch niemand bedauern. Es ist vielmehr ein erfreuliches Zeichen dafür, daß die Zeit nun gekommen ist, wo die deutsche Geisteswelt in friedlicher Eroberung auch über dem großen Ozean den Boden wieder für sich in Anspruch zu nehmen beginnt, der ihrer Bedeutung und Kraft zukommt.

KUNSTWERKE ALS KRIEGSENTSCHÄDIGUNG

Von Georg Swarzenski

Ueber das Schicksal der Kunstwerke und Sammlungen, die einen Teil des Vermögens der kriegführenden Staaten bilden, wird jetzt viel geschrieben und gesprochen, und gerade Künstler, Kunstfreunde und Kunstgelehrte glauben, die Fragen, die sich hier ergeben, mit einem überzeugten Ja oder Nein beantworten zu dürfen. Man muß sich aber klar sein, daß es gerade auf ihre *besonderen* Wünsche und Interessen gar nicht ankommt, sondern ausschließlich auf das Wohl der Nation. Eine verständige Antwort könnte nur derjenige geben, der eine klare Vorstellung davon hat, in welcher Weise die Gesamtabrechnung zwischen Sieger und Besiegtem sich gestalten wird; wir andern können höchstens

die Fragestellung als solche und ihre Voraussetzungen und Folgen klären.

Es ist davon auszugehen, daß Kunstwerke und Sammlungen in staatlichem und öffentlichem Besitz das Schicksal des Staates und Landes, zu dem sie gehören, teilen. Sie sind aber nicht als ein beliebig beweglicher Besitz anzusehen. Wenn also ein Staat Gebiete verliert, so entspricht es dem Rechtsbewußtsein und zugleich den künstlerischen Interessen, daß die dortigen Sammlungen und Kunstwerke nicht etwa in andere, ihm verbleibende Gebiete verbracht oder einem dritten, befreundeten Staate übermacht werden, sondern sie fallen mit dem Gebiete an den siegenden Staat und kommen in dessen Eigentum und Verwaltung. Wenn der siegende Staat eine verständige Kunstpolitik und Denkmalspflege hat, so wird er als Regel aufstellen, daß die Sammlungen und Kunstwerke eben dort verbleiben oder dorthin zurückzubringen sind, wo sie waren, und wird ihnen all die Pflege angedeihen lassen, zu der der Besitz verpflichtet.

Hiermit steht es in einem notwendigen Zusammenhang, daß der bloße Gedanke, Kunstwerke könnten (wie z. B. feindliche Waffen und Uniformen) als *Kriegsbeute* genommen

HUGO VON HABERMANN — DAS ATELIER PILOTYS

Sammlung Stransky, Newyork

HANS THOMA BERGRÜCKEN MIT RINDERHERDE

Sammlung Stransky — Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart

werden, ebenso unlogisch und widerrechtlich ist, wie er barbarisch wäre.

Anders liegt die Frage, ob und inwieweit staatliche Sammlungen oder einzelne Werke aus solchen als *Kriegsentschädigung* heranzuziehen sind, zur Einfügung in den gegebenen öffentlichen Kunstbesitz des siegreichen Staates oder zur sonstigen Verwertung. In der Geschichte der großen Sammlungen *außerhalb Deutschlands* hat die Erwerbung von Kunstwerken auf dem Kriegswege bekanntlich eine gewisse Rolle gespielt, und es ist keine Frage, daß ihre Erwerbung in dieser Form rechtlich möglich ist.

Der staatliche Kunstbesitz der am Kriege beteiligten Nationen stellt allerdings einen gewaltigen Wert dar, aber bei der Prüfung dieses Wertes, muß man sogleich scheiden zwischen dem ideellen *künstlerischen Werte* und dem materiellen *Geldwert.* Da der Zweck der Kriegskontribution die Entschädigung für die direkten und indirekten Kriegskosten ist, dürfte das Kunstwerk hierfür vor allem — wenn nicht ausschließlich — wegen seines Geldwertes in Betracht kommen.

Betrachtet man das Kunstwerk zunächst nur als *finanziellen* Wertgegenstand, so wäre es wohl denkbar, daß dem *Besiegten* die Zahlung eines Teiles der Kriegskontribution in dieser Ware gar nicht unangenehm wäre. Wohl aber wird von diesem Standpunkt aus der *Sieger* Einwände machen. Denn wenn auch wohl niemals so viel und so sicher von dem Geldwert der Kunstwerke gesprochen wurde, wie in den letzten Jahren vor dem Kriege, so ist jener doch in keiner Weise dem Kunstwerke wesenseigen. Er bestimmt sich durch äußere Umstände, und zwar durch solche, die unabhängig sind von dauernden und unmittelbaren Bedürfnissen des menschlichen Daseins. Folglich ist der Geldwert des Kunstwerks viel schwankender als etwa bei Kohle, Getreide, Wolle, Eisen, und selbst annähernd immer nur unter bestimmten gegebenen Verhältnissen zu berechnen. Das Kunstwerk ist also (noch dazu bei einem so großen und verantwortungsvollen Geschäft!) ein denkbar ungeeignetes und unpraktisches Zahlungsmittel. Allein die Vorfrage, ob bei seiner Berechnung der Zeitpunkt vor, während oder nach dem Kriege maßgebend sein

Alois Kolb

Mezzotinto Bruckmann

Weihnachten 1914

soll, wäre befriedigend nicht zu lösen, und es würde schon hierbei sich nicht etwa um mehr oder minder große und kleine Schwankungen handeln, sondern um die ganze Skala von einer fast absoluten Wertlosigkeit bis zur denkbar höchsten Bewertung. Von *dieser* Seite betrachtet, dürfte also die Frage niemals praktische Bedeutung erlangen, — mit Ausnahme vielleicht des vor der Hand kaum denkbaren Falles eines vollständigen Versagens der modernen Geldwirtschaft, wenn der wirtschaftliche Zusammenbruch eines besiegten Staates beim Friedensschluß derartig vollkommen und hoffnungslos ist, daß er die Forderungen, die der Sieger an ihn stellt, in der gegebenen Form unseres wirtschaftlichen Verkehrs, d. h. in Geld oder in unmittelbar in Geldwert und Rente umzusetzenden Betrieben und Anlagen nicht erfüllen kann.

Wie steht es nun, wenn man nicht von dem Geldwert, sondern von dem eigentlichen *Kunstwert* der Sammlungen und ihrer Schätze ausgeht? Die Enthusiasten, die die Frage aufrollten, werden an diesen vielleicht mehr gedacht haben, als an jenen; die Bedenken sind aber hier nicht kleiner als dort.

Ein schweres Bedenken besteht schon, wenn man die Frage von der scheinbar günstigsten Seite, nämlich der des nehmenden, *siegreichen* Teiles betrachtet. Das Volksempfinden wird *und darf* sich sagen: Wir haben nicht Blut und Gut geopfert, um unseren Kunstbesitz zu vergrößern; die Schäden, die der Krieg geschlagen, die Werte, die er vernichtet, sind zu groß, als daß wir selbst für einen Bruchteil solche „nur“ ideellen Werte als Entschädigung ansehen dürften. Man könnte dagegen einwenden: Auch der ideelle Wert des Kunstwerks trägt materielle Früchte, kommt der Volkswirtschaft zugute; man denke an die Millionen, die Italien alljährlich durch seinen öffentlichen Kunstbesitz gewinnt! — Das ist gewiß richtig; dennoch liegt es, denke ich, auf der Hand, daß einer solchen Rechnung keiner-

MAX LIEBERMANN — DIE SCHUSTERWERKSTATT

Sammlung Stransky, Neuyork

CARL SCHUCH LANDSCHAFT BEI BERNRIED

Sammlung Stransky — Mit Genehmigung der Galerie Haberstock, Berlin

lei praktische Bedeutung zukommen kann. Um jene Wirkung zu erzielen, müßte der Kunstbesitz des siegreichen Staates um so wesentliche und entscheidende Werte gesteigert werden, wie sie ein besiegter Kulturstaat nur beim Verlust seiner staatlichen Existenz zugestehen könnte. Wenn dieser Fall eintritt, braucht man aber seine Kunstwerke nicht erst zu „holen", um aus ihnen allen ideellen und materiellen Nutzen zu ziehen! (Ein weiteres Bedenken, vom Standpunkt des Siegers, liegt darin, daß — wenigstens in Deutschland — trotz der durch den Krieg erzielten großen Einmütigkeit sofort ein furchtbarer Zwist und dauernde Verbitterung über die Verteilung der künstlerischen Siegesbeute auf die Sammlungen der einzelnen Landesteile und Städte entstehen würde!)

Wie liegt nun die Frage vom Standpunkt des *verlierenden* Teils, wenn jetzt auch er nicht an den Geldwert, sondern an den künstlerischen Wert der Kunstwerke denkt? Er dürfte sagen: Es ist nicht viel anders, als wenn man dem besiegten Volke die Gelegenheit nehmen wolle, Werke der Dichtkunst zu lesen, ihre Aufführungen anzusehen, Werke der Tonkunst zu hören! (Denn, daß bei den Werken bildender Kunst im Unterschied zu den anderen Künsten mit dem realen Besitz sich auch ein unmittelbarer Geldwert verknüpft, ist vom künstlerischen Standpunkt tatsächlich unwesentlich.) Das Vorgehen würde also, auch von dieser Seite aus betrachtet, nur Sinn und Berechtigung unter einer ganz bestimmten Voraussetzung haben: wenn der Zweck des Krieges nicht die Sicherung und Stärkung der eigenen politischen und wirtschaftlichen Lage, sondern die Schwächung und Vernichtung der geistigen, kulturellen Existenz des Gegners wäre. Diese Absicht, die eine Verarmung der Menschheit bedeuten würde, hat *vielleicht keiner* der an dem jetzigen Kriege beteiligten Staaten, *sicherlich* aber *nicht* das Deutsche Reich.

Es decken sich also bei dieser Frage die ideellen Forderungen mit denen der praktischen Vernunft. Was der Sieger von dem Besiegten braucht, sind nicht dessen Kunstwerke. Das Kunstwerk ist vom ideellen wie vom praktischen Standpunkt, vom Standpunkt des Gebenden wie des Nehmenden, kein empfehlenswerter Gegenstand zur Abrechnung. Es wird deshalb bei dieser auch gewiß nicht die Rolle spielen, die manche Kunstfreunde zu befürchten oder zu hoffen scheinen. Daß es (hüben wie drüben!) Sammlungen gibt, deren Verkleinerung und solche, deren Vergrößerung mancher Kunstfreund wünscht, und kein Kunstfreund zu bedauern brauchte, hat dem gegenüber nichts zu bedeuten.

Man kann also getrost alle Diskussionen hierüber schließen und dem freundlichen Gedanken, ohne Sentimentalität, sich hingeben, daß die Kunstwerke den Völkern verbleiben, die sie bisher für die Menschheit bewahrt haben, und so auch weiter ihr Teil dazu beitragen werden, die Völker wieder einander nahe zu bringen.

Bei all dem mag aber folgendes nicht übersehen werden: So ungeeignet das Kunstwerk als Zahlungsmittel ist, so ist es geradezu der denkbar geeignetste Gegenstand zur Ausübung des *Faustpfandes* und der *Repressalie*. Es wäre eine unverantwortliche Schwäche, wenn man hiergegen aus angeblich künstlerischen Rücksichten auch nur *ein* Bedenken vorbringen wollte, zumal man sicher sein kann, daß eine Regierung, die für die angemessene Pflege und Ernährung von hunderttausenden Gefangenen jedes erforderliche Opfer bringt, auch für die beschlagnahmten Kunstwerke in gebührender Weise sorgen würde. Daß die Beschlagnahme feindesstaatlicher Kunstwerke zur Durchsetzung finanzieller, rechtlicher und moralischer Forderungen eine praktische Bedeutung erlangen kann, scheint mir fraglos (man denke z. B. an die Annullierung deutscher Autorenrechte in Frankreich oder — um das ideelle Gebiet zu verlassen — an die Beschaffung einer ordnungsgemäßen Deckung bei der Organisation der Finanzwirtschaft in okkupierten Gebieten). Es ist auch wohl möglich, daß die Belgier ihre Kunstwerke aus Gent und Brügge nicht nur aus Angst vor unseren Kanonen und Soldaten beiseite geschafft haben, sondern aus derartigen Erwägungen!

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Technik wird zuletzt der Kunst verderblich.
Goethe

Man soll immer etwas weniger sagen, als man sagen könnte. *Franz von Lenbach*

Man hat uns oft zu Gemüte geführt, wieviel die Kunst der Religion schulde, dagegen ist nichts zu sagen; aber der Satz läßt sich auch umkehren.
Carl Justi

Es ist für einen Maler sehr nützlich, Nachahmer zu haben: sie lehren ihn, alles zu vermeiden, was sie tun. *John Constable*

Sucht der Maler nur die Details auf, so wird er zum einfachen Handwerker, aber hascht er nur nach dem allgemeinen Effekt, so wird er zum Gaukler.
John Ruskin

Aus dem Verstand geschaffen wird nichts in der Kunst, wohl aber mit ihm und unter ihm ausgeführt.
G. Floerke

Die Mache soll im Kunstwerke verschwinden, und in der Vorstellung untergehen. *Hans von Marées*

Die Natur studieren, das ist schon recht, aber wenn einem nix einfallt, dann nutzt ihm die Natur eh nix. *Moritz von Schwind*

Lobt mich weniger in den Zeitungen und bezahlt mich besser, für den Rest will ich schon sorgen.
Anselm Feuerbach

THEODOR ALT — DIE KEGELBAHN
Sammlung Stransky — Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

LEO SAMBERGER — CARL VON MARR

CARL VON MARR.

DER NEUE PRÄSIDENT DER MÜNCHNER KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT

An die Spitze der Münchner Künstlergenossenschaft, die seit dem Tode Hans von Petersens ihres Führers beraubt ist, tritt mit Akademieprofessor CARL VON MARR eine markante Persönlichkeit. Marrs Wahl konnte dem Fernstehenden überraschend kommen, denn seit einer Reihe von Jahren fand man Marrs Werke nicht mehr in den Ausstellungsräumen der Genossenschaft, sondern vordem bei der „Luitpoldgruppe" und seit einigen Jahren bei dem Künstlerbund „Bayern", innerhalb welcher Gruppe Marr bisher eine führende Stellung einnahm. Daß die Genossenschaft trotzdem Marr zu ihrem Präsidenten berief, beweist ihre Absicht, eine starke Individualität, einen als Künstler, Lehrer und Organisator gleich bewährten Mann, zum Führer zu gewinnen: es mag sein, daß unter solchen Umständen der neue Präsident im kunstpolitischen Leben Münchens eine ähnliche Stellung erlangen wird, wie sie einst Lenbach innehatte. Doch ist Marr, der aus einer der „Mittelgruppen" der Münchner Künstlerschaft kommt, in jeder Hinsicht toleranter als Lenbach und hat damit einen Vorzug vor dem Diktator voraus. Marr werden in seinem neuen Amt in dieser Zeit und in der nächsten Zukunft außerordentlich bedeutungsvolle Aufgaben erwachsen. Gilt es im Augenblick, den mancherlei wirtschaftlichen Schwierigkeiten, in die sich infolge des Krieges eine große Anzahl von Münchner Künstlern verstrickt sieht, entgegenzuwirken, so wird nach dem Friedensschluß und mit dem Wiedererstarken und Neuerblühen des künstlerischen Lebens die Aufgabe des Präsidenten der Münchner Künstlergenossenschaft eine noch weit schwierigere sein: er muß den Anschluß dieses konservativen Kunstflügels an die neu einsetzende Entwicklung des Münchner Kunstlebens herbeiführen und den Glaspalast aus seinem Dornröschenschlaf aufrütteln. Marr scheint dafür der berufene Mann. Er hat sich organisatorisch bewährt, er kennt als akademischer Lehrer den Nachwuchs der Münchner Künstlerschaft, er ist reif und gefestigt in seinem Urteil und doch noch nicht irgendwie in Theorien und Anschauungen verknöchert und er bringt eine außerordentliche Arbeitskraft und Arbeitslust mit. — Ueber Marrs eigene künstlerische Entwicklung und über seinen Lebensgang haben wir ausführlich im Dezemberheft des Jahrganges 1910/11 unserer Zeitschrift berichtet. Es sei daher hier nur wiederholt, daß Marr am 14. Februar 1858 in Milwaukee in den Vereinigten Staaten geboren wurde, in München unter Lindenschmit seine entscheidenden Anregungen erhielt und seit 1893 an der Münchner Akademie der bildenden Künste als Professor wirkt; seit dem nämlichen Jahr ist er bayerischer Staatsangehöriger.

G. J. W.

FRANZ KRÜGER — AUSRITT ZUR JAGD (1818)
Nationalgalerie, Berlin

FRANZ KRÜGER

Von Ernst Kühnel

Die „Ausrottung des preußischen Militarismus" ist das vornehmste Ideal, das unsere Feinde von heute auf ihre Fahnen geschrieben haben, und wir sollten ihnen diese massenberauschende, pathetische Phrase von Herzen gönnen. Denn das, was Franzosen und Engländer als „Preußentum" und „Militarismus" hassen, ist im Grunde genommen nichts als ein Zusammenklang von Kräften und Tugenden, die ihnen mehr oder weniger abgehen, in unserem Volkstum aber hoffentlich so fest Wurzel gefaßt haben, daß sie in absehbarer Zeit nicht „ausgerottet" werden können, weder von unseren Feinden, noch von denjenigen Landsleuten, die gleich ihnen alles, was soldatischen Geist atmet, als ein unheimliches Kulturhindernis ansehen möchten. Eiserne Disziplin und großzügige Organisation, wie sie unser Heer vor jedem andern auszeichnen, sind die hervorstechenden Eigenschaften aller großen Kulturleistungen, um die uns andere Völker beneiden; ihnen verdanken wir die führende Stellung, die wir in allen Wissenschaften einnehmen, ihnen den ungeheuren Aufschwung von Handel und Industrie, ihnen den stolzen Bau unserer sozialen Fürsorge. Und wo wir versagten, wo wir auf fremde Vorbilder angewiesen geblieben sind, da hat unsere Unzulänglichkeit ihren Grund meist in einem betrübenden Mangel an Zucht, Ordnung, Pflichtbewußtsein, kurz an — „Militarismus". So auch leider in der Kunst, in der wir — darüber brauchen wir uns wohl keinen Illusionen hinzugeben — nach unserer Wiedergeburt nicht annähernd das erreicht haben, was von einem so phantasiebegabten Volke mit so großen Ueberlieferungen und so hohen Zielen unter allgemein günstigen Bedingungen zu erwarten stand.

Zumal die Reichshauptstadt, hat, trotz riesigen Wachstums und unerhörter Steigerung jeg-

Königliches Schloß
Berlin

FRANZ KRÜGER
PARADE AUF DEM OPERNPLATZ IN BERLIN (1839)

Cornelius   Dieffenbach   Schönlein   Meyerbeer   Al. v. Humboldt   Tieck   Rauch   Jakob Grimm

FRANZ KRÜGER   AUSSCHNITT AUS „HULDIGUNG VOR FRIEDRICH WILHELM IV., 15. OKTOBER 1840“

lichen Luxus, weder einen eigenen Baustil, noch eine große Schule der Plastik und Malerei zu zeitigen vermocht. Nicht als ob es ihr an künstlerischen Talenten gefehlt hätte; im Gegenteil, es gab und gibt im neuen Berlin Persönlichkeiten genug, die Treffliches, ja Bedeutendes geschaffen haben. Aber wie viele von ihnen haben sich wirklich Rechenschaft darüber gegeben, was sie hier dem genius loci schuldig waren, wer von ihnen hat in seiner Kunst denselben Geist betätigt, den die ganze Welt als „Preußentum“ bewundert oder haßt? Einer wohl, Menzel. Aber im übrigen hat gerade Berlin den Tummelplatz abgegeben für Strömungen fremder Art, mochten sie kommen, woher sie wollten; hier ist alles möglich gewesen, aber etwas, was in seiner Eigenart so wurzelfest wäre, daß es große Tradition werden könnte, ist nicht erreicht worden. Und weshalb? „Berlin hat keine Tradition, Berlin ist nie so recht Kulturmilieu und Kunstzentrum gewesen“. Doch, Berlin war beides, und keiner klärt uns darüber mit so preußischer Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit auf, wie Menzels großer Vorgänger, der bezeichnenderweise erst wieder „entdeckt“ werden mußte, ehe man sich über seine Bedeutung klar wurde: Franz Krüger, der unvergleichliche Schilderer der biedermeierlichen, vormärzlichen Zeit.

Als fünfzehnjähriger Knabe kam Krüger 1812 aus dem Anhaltischen in die preußische Hauptstadt auf die Akademie, floh aber bald die klassizistische Weisheit, die dort verzapft wurde, und machte auf eigene Faust seinem künstlerischen Tatendrange Luft. Die Liebe zu schönen Pferden führte ihn in die königlichen Marställe, und bald hatte er sich mit dem Stallpersonal so weit angebiedert, daß er dort nach Herzenslust zeichnen und malen durfte. Hin und wieder konterfeite er auch den einen oder andern der Bediensteten, und es dauerte nicht lange, da wurden schon die höheren Chargen auf den geschickten Porträtisten aufmerksam; er bekam einen Auftrag nach dem andern, und schließlich nahm ihn auch die königliche Familie in ihre Dienste. So wurde aus dem bescheidenen „Pferde-Krüger“

Baron von Arnim, Fräulein Löwe und Charlotte von Hagn
Mohr Achmed Invalide Benike

FRANZ KRÜGER AUSSCHNITT AUS DEM BILD „PARADE AUF DEM OPERNPLATZ“ (S. 190)

in wenigen Jahren ein angesehener Hofmaler, dessen Werke in den Berliner Ausstellungen die größte Beachtung fanden. Seinen eigentlichen Ruhm jedoch begründete er erst mit dem großen Bilde von der Parade, die anläßlich des Besuches des Großfürst-Thronfolgers von Rußland, späteren Zaren Nikolaus I., auf dem Opernplatz abgehalten wurde und den Glanzpunkt einer Reihe anderer rauschender Festlichkeiten bildete. Krüger arbeitete fünf Jahre (1824—29) an diesem gewaltigen Repräsentationsstück, und der Beifall, den er mit seiner großartigen Leistung erntete, war in Berlin ebenso lebhaft wie in Petersburg, wo das Gemälde 1831 ankam. Nun nahm der russische Hof auch Krügers Bildniskunst in Anspruch, und wiederholt mußte der Meister, dem Rufe des Zaren folgend, die damals ziemlich beschwerliche Reise nach Petersburg machen. Unterdessen wurde er in Berlin immer

Dr. Barez Opernsänger Mantius Berta Stich Auguste Stich-Crelinger Clara Stich v. Grolmann Oberbürgermeister Krausnick

FRANZ KRÜGER AUSSCHNITT AUS DEM BILD „PARADE AUF DEM OPERNPLATZ" (S. 190)

populärer und es gehörte dort sozusagen zum guten Ton, von dem berühmten Professor einmal gemalt oder wenigstens gezeichnet worden zu sein. Durch seine Ehe mit der gefeierten Sängerin Johanna Eunicke war Krüger in besonders enge Beziehungen zur Theaterwelt getreten, die damals mit im Vordergrund des gesellschaftlichen Lebens stand; außerdem hatte er zahlreiche Freunde und Verehrer so ziemlich in allen Kreisen der Bürgerschaft. Bei Hofe stieg sein Ansehen noch, als er 1839 das zweite, für das kgl. Schloß bestimmte Paradebild vollendete, das eigentlich nur als eine neue Fassung des für Petersburg gemalten gedacht war, in Wirklichkeit aber über die um ein Jahrzehnt zurückliegende Arbeit weit hinausging. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms III. erfreute er sich der besonderen Gunst des neuen Königs, von dem er denn auch den ehrenvollen Auftrag bekam, die Huldigung der Bevölkerung

vom 15. Oktober 1840 in einem großen Gemälde zu verewigen. So entstand das reifste und eindrucksvollste der Krügerschen Repräsentationsstücke, gleichzeitig ein Kulturdokument ersten Ranges, das jetzt im Hohenzollernmuseum hängt. Bald nach seiner Fertigstellung unternahm Krüger (1846) eine Reise nach Paris, wo er zwar nur zwei Wochen aushielt, aber doch Gelegenheit fand, einige berühmte Franzosen, vor allen Delacroix, bei der Arbeit zu sehen und so seine technischen Kenntnisse zu erweitern. Dann kam das bittere Jahr 1848, das ihm, als königstreuen Mann, den Aufenthalt in Berlin arg verleidete; er ging auf einige Zeit nach Dessau, malte dort sein letztes Paradebild (1849), das eine wohl ebenfalls lange zurückliegende Potsdamer Truppenschau vorstellt, und begab sich bald darauf zur Ausführung weiterer Aufträge nach Petersburg, von wo er 1851 nach der preußischen Hauptstadt zurückkehrte. Hier war es sehr still und frostig geworden, man hatte einander meiden gelernt, die Salons waren verödet, und der einst so gefeierte Künstler starb 1857 in einsamer Zurückgezogenheit.

Wir sagten schon, daß Krügers Hauptverdienst darin bestand, daß er uns das biedermeierliche Berlin mit unübertrefflicher Treue geschildert hat. Er war dazu nach seiner ganzen Veranlagung wie kein zweiter berufen, und wir dürfen uns glücklich schätzen, daß er uns gerade die besten Jahre des alten Berlin, das vormärzliche Milieu mit seiner großen geistigen und künstlerischen Regsamkeit und in all seinen charakteristischen Erscheinungen, überliefern konnte. Sollte es noch mehr so prächtige Köpfe, noch andere so reizende Gesichter, noch viele so drollige Originale damals in der preußischen Residenz gegeben haben wie die, die Krüger festgehalten hat? Wir meinen, es könne diesem Chronisten des Pinsels niemand entwischt sein, der irgend bemerkenswert war, und wir schwören darauf, daß die Leute so und nicht anders aussahen, wie er sie „typte“. Denn Krügers Bilder haben wirklich etwas von photographischer Ueberzeugungskraft; alles ist korrekt bis ins kleinste Detail gezeichnet, mit gesundem Wirklichkeitssinn, mit größter Ehrlichkeit und mit einem Höchstmaß von handwerklicher Tüchtigkeit. „Unbedingt zuverlässig“, das Postulat, das man an einen preußischen Soldaten oder Beamten zu stellen gewöhnt ist, das hat auch dieser gewissenhafteste aller Porträtisten erfüllt. Und über dem Zeichner ist bei ihm kaum der Maler zu kurz gekommen. Er ist in seiner Jugend sichtlich bestrebt, den atmosphärischen Einwirkungen auf die Farben gerecht zu werden; er kommt später mit einem nichts weniger als bravourösen, aber sehr soliden und diskreten Kolorismus über die mannigfachen Schwierigkeiten hinweg, die vor allem die mit den Erfordernissen einer harmonischen Tongebung so schwer zu vereinbarende Uniform einem mit peinlichster Genauigkeit arbeitenden Künstler bereiten mußte; und in

FRANZ KRÜGER DIE FRAU DES KÜNSTLERS (ZEICHNUNG)

Schinkel — v. Kameke — Savigny — Frau v. Olfers, Frau Decker u. Frau Krüger im Wagen
Stüler — K. Begas — Franz Krüger selbst
Bildhauer Tieck — Wach — Rauch

FRANZ KRÜGER
AUSSCHNITT AUS DEM BILDE „PARADE AUF DEM OPERNPLATZ“ (S. 190)

FRANZ KRÜGER STALLBURSCHE (ZEICHNUNG)

Zumal in der zweiten Bearbeitung hat er das Hauptgewicht der Darstellung auf die Vorgänge in der vorderen, rechten Bildhälfte gelegt, und es ist wirklich, als ob sich hier alles zusammengefunden hätte, was damals in Berlin Ruf und Namen hatte oder sonst von sich reden machte, von den Koryphäen der Kunst und Wissenschaft und den Bühnengrößen jener Tage bis auf den Invaliden Beneke, den Mohren des Prinzen Friedrich Karl und das Blumenmädchen vom Hoftheater. Dort unterhält sich der Oberst von Kate vom Pferde herab mit dem Kammerherrn von Witzleben, neben dem der Solotänzer Taglioni mit seiner hübschen Frau erscheint, hier bildet die schöne Auguste Crelinger mit ihren womöglich noch schöneren Töchtern den Mittelpunkt einer Gruppe von Schauspielern und Sängern, daneben erscheint das würdige Profil des Oberbürgermeisters Krausnick, und weiter rechts findet sich die Künstlerschaft zusammen, unter der wir Schadow, Schinkel, Rauch, Stüler, Menzel und viele andere erkennen. Zu den Hunderten von Köpfen, deren jeder mit schärfster Prägnanz wiedergegeben ist, hat der unermüdliche Krüger vorher Einzelstudien gemacht, die jetzt größtenteils in der Nationalgalerie aufbewahrt werden, meist von bezaubernder Frische des Eindrucks und von unfehlbarer Sicherheit im Strich.

seinen letzten Jahren versucht er, weit entfernt, sich in eine gewohnte Manier einzulullen, die Anregungen zu verwerten, die er von den Franzosen empfangen hat. So hat er nicht nur stofflich, sondern auch technisch in jeder Beziehung seinen Mann gestellt, und innerhalb der Berliner Schule dürften wir ihn als denjenigen ansehen, der am klarsten den Weg von Chodowiecki zu Menzel weist.

Als seine Hauptwerke werden immer die Paradebilder gelten, die in der Tat an Eigenart der Auffassung, an kompositioneller Gewandtheit und an Vertiefung in den Gegenstand ihresgleichen nicht finden dürften. Bei der Truppenschau auf dem Opernplatz läßt er die Kolonnen nach links bis in die Mitte des in seinem naturgetreuen architektonischen Rahmen gesehenen Bildes vorrücken und lenkt geschickt auf eine Reihe recht ungezwungener und intimer Zuschauergruppen im rechten Vordergrund ab, die mit dem steifen militärischen Aufmarsch äußerst wirkungsvoll kontrastieren.

In dem Huldigungsbild von 1844 ist die Komposition gleichmäßiger. Der Nachdruck liegt hier auf den von rechts heranwogenden Menschenmassen des Mittelgrundes, über denen die lichten Fahnen der Innungen und Vereine dahinwehen; der Vordergrund ist geschlossener und auch etwas zurückhaltender behandelt als bei den Paraden, aber rechts auf der Tribüne finden wir wieder die Auslese der Berliner Gesellschaft versammelt, mit den beiden Grimm, Rauch, Tieck, A. von Humboldt, Meyerbeer und Cornelius in der vordersten Reihe. In zahlreichen, hier und da verstreuten Figuren hat Krüger für die Anhänglichkeit des Volkes an seinen König rührende Ausdrücke gefunden, und über das Ganze hat er eine Stimmung von Jubel und Begeisterung gebreitet, die uns noch heute mitzureißen vermag. Auch hier wieder gewissenhafte Vorarbeiten in hunderten

von Skizzen, mag es sich nun um Rauchs prächtigen Künstlerkopf, um die stattliche Erscheinung eines Innungsmeisters oder um ein andachtsvoll staunendes Spreewälder Bauernpaar handeln.

Die Bildnisse, die Krüger für den preußischen und russischen Hof gemalt hat, besitzen für uns unschätzbaren historischen Wert wegen der unübertrefflichen Lebenswahrheit mit der er die Persönlichkeiten darzustellen wußte, die ihm Modell saßen. Eines seiner besten Porträts zeigt Friedrich Wilhelm IV. in seinem mit Kunstgegenständen geschmückten Arbeitskabinett, im offenen Interimsrock mit roten Aufschlägen, ungezwungen an den Schreibtisch gelehnt, seinen feinen, klugen Kopf dem Beschauer prüfend zugewandt, eine Auffassung, wie sie glücklicher und passender nicht gefunden werden konnte. Ganz anders dagegen hat er uns den Prinzen von Preußen überliefert, den späteren Kaiser Wilhelm I., in straffer, militärischer Haltung, die linke Hand am Degengriff, mit festem, strengem Blick. Von Friedrich Wilhelm III. besitzen wir ein ausgezeichnetes Reiterporträt mit einer Ansicht von Potsdam im Hintergrund, und unter den Bildern, die Nikolaus I. bestellte, ist vor allen das im Winterpalais, auf dem der Zar mit seinem Stabe heransprengt, wegen seiner lebendigen Schilderung bemerkenswert.

Krügers Lieblingsmotive waren offenbar Pferdedarstellungen, und in ihnen hat er, zumal wenn er nicht durch Uniformzwang und andere höfische Rücksichten gebunden war, zweifellos sein Bestes geleistet. Erst waren es nur Beobachtungen aus Ställen, bei Remonten, Märkten usw., aber bald kamen Bilder, wie der prächtige „Ausritt zur Jagd“ im Morgennebel, der „Spazierritt mit dem Prinzen Wilhelm“, ein ganz reizendes Kabinettstück liebevoller Malerei, oder wie der „Ausritt der Fürstin Liegnitz“, dem das frische Grün des Charlottenburger Schloßparks eine äußerst frische, landschaftliche Note gibt.

Sollen wir noch weiter die schier endlose Reihe Krügerscher Werke durchgehen, um hier und da eine köstliche Probe seiner Kunst flüchtig zu erwähnen? Wir könnten uns aus ihnen eine Berliner Galerie geistvoller Männer oder schöner Frauen oder urwüchsiger Volkstypen zusammenstellen, wir könnten ihnen hunderterlei Mitteilungen entnehmen über Menschen und Begebenheiten des Vormärz, aber begnügen wir uns jetzt mit der zeitgemäßen Feststellung, die selbst der oberflächlichste Einblick in das Werk des Malers aufnötigt,

FRANZ KRÜGER SPREEWÄLDER BAUERNPAAR (ZEICHNUNG

Hohenzollern-Museum
Berlin

FRANZ KRÜGER
BILDNIS DER FÜRSTIN VON LIEGNITZ

Kaiserlicher Winterpalast
St. Petersburg

FRANZ KRÜGER
PARADE IN POTSDAM (1849)

der mit Schinkel und Rauch einst das künstlerische Gewissen Berlins verkörperte: Es gibt Segnungen im „Preußentum" und im „Militarismus" auch für die Kunst; Berlin hat sie erfahren und sollte sich stets von neuem auf sie besinnen.

ANTON VON WERNER †

Man ist in der letzten Zeit geneigt gewesen, das abfällige Urteil über Anton von Werner einer gründlichen Revision zu unterziehen. Der nun Verschiedene hat diese Ansätze zu einer Bekehrung der öffentlichen Kunstmeinung noch erleben und die Gewißheit einer neuen und endgültigen Anerkennung mit ins Grab nehmen dürfen.

GOTTHARD KUEHL, † 9. Januar
Nach einem Gemälde von FERDINAND DORSCH

Anton von Werner hat es bekanntlich in seiner Jugend nicht leicht gehabt; er mußte sich als Stubenmaler abquälen, ehe es ihm vergönnt war, in die hohe Kunst zu gelangen. Dann aber ist er sehr schnell weiter gekommen; als Siebenundzwanzigjähriger schuf er die historischen Gemälde aus dem Kriege von 1870/71, die ihm Ruhm und Gunst in reichstem Maße eintrugen, und ein paar Jahre später wurde er schon Direktor der Berliner Kunstakademie. Für seine eigene Entwicklung war diese Stellung zweifellos von ungünstiger Wirkung; auf die ihm anvertraute Jugend aber hat er sowohl als gewissenhafter, nie hohler und nie phrasenhafter Künstler, wie auch als starker, pflichttreuer Charakter den wohltätigsten Einfluß auszuüben vermocht. Er wollte bei der Erziehung der jungen Akademiker den Hauptwert auf das handwerkliche Können und auf den Respekt vor den klassischen Vorbildern gelegt wissen, und er hat sich für dieses einfache und ehrliche Programm in erbitterten Kämpfen und leidenschaftlichen Diskussionen immer wieder mit aller Energie eingesetzt.

Heute steht Anton von Werners Werk vor uns als eine zwar nicht überwältigende, aber in sich geschlossene und vor allem zeichnerisch in hohem Grade bemerkenswerte Leistung. In der nüchternen Sachlichkeit der Darstellung, in der liebevollen Vertiefung in den Gegenstand wahrt er die guten Ueberlieferungen der Berliner Schule, und oft schien er berufen, Franz Krügers großzügigen Wirklichkeitsstil neuen Zielen entgegenzuführen. Dieser Aufgabe freilich war er insofern nicht gewachsen, als es ihm an dem feinen Empfinden für koloristische Werte mangelte, ohne das eine fruchtbare Weiterentwicklung in der gewiesenen Bahn nicht mehr zu denken war. Bei seiner großen Begabung hätte er diesen einzig gangbaren Weg vielleicht doch noch erkannt, wenn er nicht allzu früh durch Amt und Würden in ein akademisch-konservierendes Fahrwasser gedrängt worden wäre. Wir können diese Tatsache bedauern, aber wir dürfen deshalb seine positiven Verdienste nicht schmälern. K.

ANTON VON WERNER
† 4. Januar

GOTTHARD KUEHL †

In Dresden ist am 9. Januar nach kurzem schwerem Leiden der Maler Geh. Rat GOTTHARD KUEHL, Vorsteher des Meisterateliers für Figurenmalerei an der Kgl. Kunstakademie, im Alter von 64 Jahren gestorben. In ihm ist ein Künstler dahingegangen, der in der Geschichte der modernen impressionistischen Bewegung sich einen Platz errungen hat, für Dresden aber noch von besonderer Bedeutung geworden ist. Wir werden demnächst in einem besonderen Aufsatz auf den Künstler zurückkommen.

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

Galerie Düsseldorf

ARNOLD BÖCKLIN
RUGGIERO BEFREIT ANGELIKA

ANDREAS ACHENBACH — DIE ALTE AKADEMIE IN DÜSSELDORF
Galerie Düsseldorf

DIE NEUERWERBUNGEN DER DÜSSELDORFER GALERIE

Von WALTER BOMBE

Wer in früheren Zeiten die Säle der Düsseldorfer Gemäldesammlung durchwanderte, der fand auf Schritt und Tritt die Arbeiten der Ortskünstler, aber herzlich wenig von dem, was in den anderen Kulturzentren Deutschlands als hohe Kunst gilt. Man war eben von jeher konservativ gesinnt in der alten Stadt am Rhein, die ihrem Kurfürsten „Jan Wellem" die frühesten Traditionen der Kunstpflege verdankt. Freilich, die Zeiten Jan Wellems liegen weit zurück, an die zweihundert Jahre, und der kostbare Kunstbesitz, den der Sammeleifer und der Herrscherwille dieses Fürsten in Düsseldorf vereinigt hatte, wanderte im Jahre 1805 nach München, da man ihn nicht der Gier der französischen Eindringlinge opfern wollte, und der Stadt blieb nichts als die Erinnerung an das, was sie einst besessen. Eine zweite Blüteperiode Düsseldorfs brach an, als Cornelius und Schadow die Leitung der Akademie übernahmen, und dauerte fort bis in die letzten Jahrzehnte, als Künstler wie Achenbach, Sohn, Knaus, Vautier und Camphausen, die ersten „Malkästler", sich zu einem Schutz- und Trutzbündnis gegen Zopf und Philistertum zusammenschlossen. Von dem Glanz dieser Malkastenzeit hat die rheinische Akademie bis vor kurzem gezehrt und dabei den Zusammenhang mit der Kunst von heute und morgen verloren. Diesem Uebelstand abzuhelfen, hat die Stadtverwaltung und ein Museumsverein über eine Million für die Erneuerung des Galeriebestandes aufgebracht und vor zwei Jahren die Organisation der neuen Kunsthalle dem aus Berlin nach Düsseldorf übergesiedelten Professor KARL KOETSCHAU übertragen.

In mühevoller, hingebender Arbeit hat der neue Galeriedirektor, nachdem sein großartiger Plan, die Sammlung Nemes aufzukaufen und dadurch mit einem Schlage ganze Arbeit zu machen, an Geldmangel gescheitert war, eine Reihe bedeutender Einzelerwerbungen gemacht, die er in dem großen Saale der Kunsthalle dem Studium und der Bewunderung darbietet. Seine Absicht ging dahin, die Entwicklung der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts an ausgewählten charakteristischen Beispielen vorzuführen, und das ist ihm mit großem Glück gelungen. Ein

Photographie Haberstock,
Berlin

Galerie Düsseldorf

ANSELM FEUERBACH
IPHIGENIE

Photographie Haberstock,
Berlin

WILHELM TRÜBNER
KNABE MIT DOGGE

Galerie Düsseldorf

LUDWIG KNAUS BILDNIS

Galerie Düsseldorf

möglichst vielseitiges Bild war angestrebt, um der modernen Kunst und ihrem Studium festen Boden zu schaffen; darum hielt es Koetschau bei seiner Ankaufspolitik für notwendig, nicht nur Bilder älterer Meister, an denen die modernen Bestrebungen in ihren Anfängen deutlich werden, zu berücksichtigen, sondern auch jüngere Künstler heranzuziehen, deren Werke die letzten Phasen der Entwicklung vor Augen führen. Vor allen mußten natürlich die in der Kunsthalle noch nicht, oder noch nicht genügend vertretenen Meister des Düsseldorfer Kreises in Frage kommen. So zog LUDWIG KNAUS mit drei kleinen Bildern ein, der Zigeunerin mit dem Kinde an der Brust und zwei anmutigen Damenbildnissen, von denen wir der Dame mit rotem Schlips (1883) den Vorzug geben möchten (Abb. S. 204), JOH. WILH. SCHIRMER mit einer tief getönten Landschaft romantischer Art bei aufziehendem Gewitter, EDUARD VON GEBHARDT mit einem Kruzifixus von tiefer Innerlichkeit der Empfindung und einem 1913 entstandenen Bilde „Rabbuni“, das in der fatal kundryhaften Magdalena anscheinend Parzivalerinnerungen verwertet, und ANDREAS ACHENBACH mit einem seiner frühesten Werke, das vor zwei Jahren auf einer Ausstellung der Berliner Akademie der Künste auftauchte und dort von Koetschau erworben wurde. Es stellt in einer noch ungelenken Technik das alte, abgerissene Akademiegebäude dar und ist daher von großem gegenständ-

CONSTANTIN TROYON — FRÜHLINGSLANDSCHAFT

Galerie Düsseldorf

KARL LUDWIG DEUTSCHE LANDSCHAFT

Galerie Düsseldorf

lichen Interesse; Achenbach hat es im Alter von 18 Jahren gemalt (Abb. S. 201). RICHARD BURNIER ist mit einem Bilde seiner reifsten Zeit, von 1875 vertreten, glänzend gemalten Kühen am Wasser, KARL SEIBELS mit einer Anzahl kleiner, intim beobachteter Tierbilder. C. F. DEIKER wirkt mit seiner temperamentvollen Saujagd von 1876 stärker als sonst mit seinen von Liebhabern dieses Genres sehr begehrten Jagdbildern. KARL MARIA SEIPPEL ist durch ein gutes bäuerliches Interieur, GERHARD JANSSEN in ähnlicher Weise durch die verräucherte Gaststube der alten Düsseldorfer Bockhalle repräsentiert. In solchen kleineren Bildern ist er oft sympathischer als in seinen anspruchsvolleren großen Arbeiten. Von CARL LUDWIG wurde eine melancholische Herbstlandschaft: Heide und Wald bei bedecktem Himmel (Abb. S. 206) erworben, von AUGUST DEUSSER eine historische Szene, die wohl als Entwurf zu einem nicht ausgeführten großen Gemälde anzusprechen ist, aus seiner ersten, noch von Peter Janssen beeinflußten Periode (Abb. S. 209). Schließlich ist auch TE PEERDT bei Gelegenheit seiner Sonderausstellung bei Alfred Flechtheim berücksichtigt worden. Bei Erwerbungen von Anekdoten- und Genrebildern hat sich Koetschau großer Zurückhaltung befleißigt. Für FRIEDRICH HIDDEMANNS heute kaum noch genießbares Picknick im Walde ist er nicht verantwortlich, da dieses Bild von privater Seite geschenkt wurde. Hocherfreulich ist dagegen die Erwerbung der lustigen ländlichen Kinderszene von FERDINAND GEORG WALDMÜLLER: „Jedes will das Erste sein“.

Von den beiden Deutschrömern FEUERBACH und BÖCKLIN, die das Fernweh aus Düsseldorf nach der Ewigen Stadt getrieben hat, wo sie den Weg ins Freie fanden, war der erste in der Kunsthalle noch nicht vertreten; daß es Koetschau gelungen ist, seine Iphigenie in der dritten Fassung zu erwerben (Abb. S. 202), ist ein Glückszufall, dem man dankbar sein muß. Von der herben Schönheit dieser stehenden Frauengestalt, die jenseits des Meeres das Land der Griechen mit der Seele sucht, kann man sich nur schwer trennen. Von Böcklin haben wir sogar vier Neuerwerbungen zu verzeichnen, sein bestes Bildnis, Frau Amarella Waldecker-im Hof von 1882 mit ihrem Kinde (Abb. S. 213), ein bravourmäßig heruntergestrichenes Prachtstück, die humorvolle Wiedergabe der Befreiung Angelikas durch Ruggiero (Abb. geg. S. 201), die sterbende Kleopatra mit dem sich über

Mit Genehmigung der Gemälde-galerie Karl Haberstock, Berlin

FRITZ SCHIDER
IM ENGLISCHEN GARTEN IN MÜNCHEN

Galerie Düsseldorf

L. v. KALCKREUTH DAME MIT AUTOKAPPE

Galerie Düsseldorf

das Gesicht breitenden fahlen Todesschatten, beide von 1879 und eine ganz düster bräunliche Studie: Villa am Meer. Der dritte im Bunde der Deutschrömer und vielleicht der größte, HANS VON MARÉES, durfte nicht fehlen. Seine drei Jünglinge im Freien sind herrliche Aktfiguren. Hier sei auch ein distinguiertes Frauenbildnis von MAX KLINGER, einem vierten Deutschrömer, hervorgehoben, der freilich längst andere Wege gegangen ist. Von den älteren Romantikern, die in Rom urdeutsch geblieben sind, hat LUDWIG RICHTER mit einer unter Kochs Einfluß gemalten kleinen Ideallandschaft, MORITZ VON SCHWIND mit seinem Käthchen von Heilbronn unter dem Holunderbaum Aufnahme gefunden, von den jüngeren AUGUST WEBER mit seiner italienischen Landschaft.

Aus dem Kreise der Münchner wurde WILHELM VON DIEZ mit einem ganz schlichten „Gehöft" berücksichtigt (Abb. S. 210), das an malerischen Schönheiten viel reicher ist, als PAUL MEYERHEIMS „Bauerngehöft im Zillertal" von 1862. Bei der Studie CARL THEODOR VON PILOTYS: „Seni an der Leiche Wallensteins" gedenkt man der spöttischen Frage Schwinds an den Meister: „Exzellenz, was malen's denn heut für einen Unglücksfall?" — FRITZ VON UHDE präsentiert sich nicht mit seinen religiösen Motiven; statt dessen finden wir seine oft auf Ausstellungen gesehenen drei Töchter in der Laube und ein vor dem Kamin sitzendes, vom Feuerschein überstrahltes Mädchen.

Aus der Reihe der jüngeren Münchener ragt ANGELO JANK mit einer Ulanen-Eskorte und LEO PUTZ mit dem Bildnis einer Dame hervor.

Die Kunst des Kreises um Wilhelm Leibl vertreten vorläufig seine Genossen; wir möchten der Hoffnung Ausdruck geben, daß auch der Meister selbst bald in die neue Galerie einziehen möge. Wir finden an seiner Stelle THEODOR ALT mit dem tiefinnerlich aufgefaßten Bildnis eines Hundertjährigen, SPERL mit einer stillen, tonigen Gebirgslandschaft, FRITZ SCHIDER mit seiner Freilicht-Impression: „Der chinesi-

AUGUST DEUSSER — HISTORISCHE SZENE

Galerie Düsseldorf

WILHELM VON DIEZ — GEHÖFT
Galerie Düsseldorf

sche Turm im Englischen Garten zu München“ (Abb. S. 207). Von TRÜBNER haben wir zwei schöne Stücke, eine seiner besten Landschaften mit türkisblauem Himmel, sonst aber sehr zurückhaltend in der Farbengebung und ein bekanntes Bild von 1878, einen Knaben in schwarzem Sammetanzug mit einer grauschwarzen Dogge zur Seite, vor gemustertem Hintergrunde (Abb. S. 203). Neben dieser großzügigen Menschendarstellung wirkt LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH mit seiner herben Dame in Autokappe fast trocken (Abb. S. 208).

Als Führer des deutschen Impressionismus dominiert MAX LIEBERMANN mit einem älteren und einem neuen Werke, der Kartoffelernte mit ihrer ungeheuren Perspektive, von 1875 (Abb. S. 215), und einem Selbstbildnis von 1913, das einen flüchtigen Moment schnell erfaßt und mit souveräner Sicherheit wiedergibt. Unvergeßlich sind die nervösen, scharf sehenden Maleraugen. Seinen Wegen folgt MAX BECKMANN mit einem brillant gemalten lebensgroßen Bildnis eines jungen Mannes, das einzelne Individuum bewußt oder unbewußt zum Repräsentanten der Gattung „Snob“ erhebend, und R. WULFFERTANGE mit dem Porträt des Schriftstellers Hermann Harry Schmitz. GOTTHARD KUEHL, der Jüngstverstorbene, entrollt in seinem Blick über Dächer auf die Dresdener Frauenkirche die ganze barocke Pracht dieses wuchtigen Bauwerkes. — Den Expressionismus vertritt in einsamer Größe FERDINAND HODLER mit seinem überlebensgroßen grabenden Gärtner.

Es war unerläßlich, auch Arbeiten von Franzosen zu erwerben, um die Einflüsse zu illustrieren, die deutsche Maler von ihnen erfahren haben; so finden wir INGRES, PUVIS DE CHAVANNES, MANET, NICOLET und einen einzigartigen TROYON, ganz ohne Tierstaffage, eine Frühlingslandschaft mit blühenden Obstbäumen, zwischen denen etwas spießbürgerliche Spaziergänger sich verteilen (Abb. S. 205).

Bildhauerische Arbeiten sind nur schwach repräsentiert. Wir heben hervor die Holzbüste einer Betenden von MINNE, und die herbe Holzstatuette eines jungen Weibes von HEINZ MUELLER (Abb. Jahrg. 1912/13, S. 544).

Es wäre sehr verlockend, ausführlicher auf die zum Teil ganz hervorragenden *Zeichnungen* einzugehen, die der Kunsthalle angegliedert worden sind. Wir müssen uns aber aus Raummangel auf das allerwichtigste beschränken und erwähnen ein Blatt von LUDWIG RICHTER,

das Abendlied, von 1871, das saftig ist wie ein Ostade, EDUARD VON STEINLES Johannistag in Köln nach einer Schilderung Petrarcas, ANSELM FEUERBACHS Studie zum Wiener Prometheus, mehrere Blätter von FRIEDRICH GESELSCHAP, unter denen ein hierneben abgebildeter Akt hervorragt, acht Blätter von HANS VON MARÉES, darunter Kompositionsstudien zum „Goldenen Zeitalter“, zu der „Werbung“ in Schleißheim, und ein ganz köstlicher Kinderfries (Abb. S. 214), von MORITZ VON SCHWIND zwei Bildnisse der Hofopernsängerin Karoline Hetzenecker in den „Musketieren der Königin“, schließlich von WILHELM LEIBL eine hochinteressante große Studie zum Wildschützenbilde.

Das wären die wichtigsten der Düsseldorfer Neuerwerbungen, die als Ganzes das imponierende Bild einer regen, von hohem Qualitätsgefühl beseelten Sammeltätigkeit bieten, zu der sich die städtischen Behörden, der Museumsverein und vor allem die Anregungen des neuen Galerieleiters opferwillig vereinen.

DIE ÖSTERREICHISCHE STAATSGALERIE*)

Da die junge österreichische Staatsgalerie nun durch den Übertritt Direktor Dörnhöffers nach München in ein neues Stadium eintritt, dürfte es sich wohl verlohnen, auf ihren Ursprung und Entwicklungsgang einen Rückblick zu werfen.

Die völlige Abstinenz des Hofmuseums gegenüber der modernen Kunst war die negative Ursache ihrer Gründung gewesen. Hatte doch Direktor Schäffer schon von seinen Vorgängern die Tradition übernommen, sich fast nur auf kleine Landschaft und Genrebilder zu beschränken. Das Museum der Stadt Wien zog naturgemäß den Kreis der Gemeinde um sich, das Kunstgewerbemuseum mußte das Feld pflegen, das ihm sein Name vorschrieb. (Der andere Titel „Österreichisches Museum“ erweckt ganz unklare Vorstellungen.) Also eine tiefe Lücke: keine Spur von staatlicher Kunstsammlung. Auf der anderen Seite das nicht länger zu übersehende Wirken der Secession (seit 1898), ein Kunstfrühling, der wirklich wie ein belebender Schauer alle Empfänglichen durchrieselte. Dem Unterrichtsministerium, das damals unter der Leitung v. Hartels stand, ist die schöpferische Tat zu

*) S. auch unseren illustrierten Aufsatz über die Österreichische Staatsgalerie in der Nummer vom 1. November 1912.

FRIEDRICH GESELSCHAP STUDIE (ZEICHNUNG)
Galerie Düsseldorf

danken, nach der die Situation verlangte: es schuf die „Moderne Galerie", die aber noch kein rein staatliches Institut war, sondern sie sollte sich aus dem Zusammenwirken von Staat, Land Nieder-Österreich und Stadt Wien erhalten. Aus diesem vorsichtig-zaghaften Beginnen ist zu entnehmen, wie man zuerst nur improvisierte und experimentierte und vor dem unerwarteten Wechselbalg ziemlich ratlos dastand. Der Antrieb zu seiner Entstehung von den Ausstellungen her wirkte auch noch eine Zeitlang auf Leitung und Programm des jungen Unternehmens. Zur Leitung wurde nämlich eine Kommission bestellt, in der die Künstler weitaus das Uebergewicht hatten — wenn auch der Minister vielfach selbständig wählte (d. h. unter dem Einfluß unverantwortlicher Ratgeber), wobei man sich zeitlich ungefähr an die Regierungszeit unseres Kaisers band. Aber einer der Hauptzwecke war, die modernen Kunstausstellungen in Wien durch Ankäufe zu fördern, in der Art, wie das in Venedig geschieht. Die dortige Moderne Galerie verdankt ja ihre Existenz ausschließlich dem Bestreben, den internationalen Kunstausstellungen durch die gesicherten Galerie-Ankäufe einen Anreiz zu geben. Venedig ist dabei stehen geblieben und so gibt seine Galerie gerade nur ein Bild der dort umsichtig geleiteten Ausstellungsbewegung. So ungefähr dachte man sichs auch für Wien. Aber hier mußte diese Methode in sich selbst zusammenbrechen, als mit der Spaltung der Secession das Wiener Ausstellungswesen jäh von seiner hohen Stufe herabsank. Gleichzeitig brach der Kompromißcharakter, der allen kommissionellen Ankäufen notwendigerweise eigen ist, immer deutlicher durch. Schon 1904 war die Aufstellung im unteren Belvedere erfolgt, aber noch 1909 hatten wir nicht eine prinzipiensichere Sammlung, sondern ein kunterbuntes Sammelsurium. Sollte die ganze Sammlung einmal ungereinigt aufgestellt werden, wird man die Schäden aus jener Zeit erkennen. Es ist ein großes Verdienst des Ministeriums, daß es erkannte, mit dieser Selbstverwaltung durch die Künstler gehe es nicht mehr weiter. So wurde Dr. Dörnhöffer vom Kupferstich-Kabinett der Hofbibliothek herübergeholt, wo er in unauffälliger Wirksamkeit, immer in naher Berührung mit den schaffenden Künstlern, ein ähnliches Werk wie die Moderne Galerie, eine moderne graphische Sammlung, begründet, einen eigenen Besucherraum (statt der bisherigen vier Tische) erwirkt, eine Handbibliothek und dergleichen mehr geschaffen hatte, wodurch die Kupferstichsammlung zum wertvollsten Stützpunkt der kunsthistorischen Arbeit geworden ist. Nicht zu vergessen seine wesentliche Mitwirkung an den Ausstellungen, die im großen Saale der Hofbibliothek veranstaltet wurden und wohl zum Eindrucksvollsten gehören, was damals in Wien zu sehen war (Miniaturen-, Habsburger-Ausstellung). Gleichzeitig ist er ja auch einem breiteren deutschen Publikum als eminenter Dürer-Forscher bekannt geworden.

Mit seinem Eintritt in die Galerie war sofort eine ganz bestimmte Richtung gegeben. Man merkte ein festes Programm und auch die feste Hand, die notwendig dazu gehört. Zuerst galt es, auf dem bisherigen Arbeitsgebiete der Modernen Galerie Ordnung und Klarheit zu schaffen. An Stelle des Zufalls traten System und Plan. Die zeitlichen Grenzen wurden sofort auf das ganze 19. Jahrhundert erweitert, d. h. bis zu jenem Zeitpunkte, von dem an die Sammeltätigkeit in Wien aufgehört hatte. Von den Werken des Auslandes wurden nur die höchsten Erhebungen, die für die ganze Entwicklung wichtigen Erscheinungen, berücksichtigt, während das Nähere und Nächste und Allernächste eine immer mehr ins einzelne gehende liebevolle Pflege erfuhr. Aber nicht nur das 19. Jahrhundert und der Zusammenhang mit der allgemeinen Kunst war in Wien bisher unbeachtet geblieben. Es fehlte überhaupt, und nicht nur in Wien, sondern in ganz Österreich, an einer systematischen Sammlung der älteren österreichischen Kunst vor dem 19. Jahrhundert. Wenn es auch nahezu eine Verwegenheit erschien, so spät — zu spät, wie manche glaubten — mit einer staatlichen österreichischen Sammlung zu beginnen, so hatte der neue Direktor doch den Mut, aus der Notwendigkeit eine Pflicht zu machen und den Versuch zu wagen. Er war sich dabei bewußt, daß sich auf dem Gebiete der älteren Kunst, besonders bei unserem heutigen, überaus geschärften Empfinden dafür, daß Kunstwerke möglichst wenig aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang loszulösen sind, nur sehr allmählich werde aus dem zufällig frei werdenden Kunstgute eine wirkliche Sammlung zusammenstellen lassen. Es war ihm vollkommen klar, daß ein Ergebnis erst im Laufe von Jahrzehnten werde reifen können. So enstand aus der Modernen Galerie eine österreichische Staatsgalerie. Ganz neuerdings wurden einige Erwerbungen aus diesem älteren Gebiet provisorisch in einem der Klinger-Säle aufgestellt, aus Raummangel nur ein Bruchteil der bereits Vorhandenen, doch genug, um einen starken Eindruck zu gewähren. Bilder aus dem Salzburgischen, aus Oesterreich, aus den Donauländern aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Was aus der Barockzeit erworben wurde, mußte vorläufig noch im Depot bleiben. Wichtiger noch sind die Skulpturen. Eine Anzahl reifer Werke der Holzplastik zeigt, auf welcher Höhe sich diese gerade für die Alpenländer so charakteristische Kunst bewegte. Darunter ist aber auch eine Steinplastik aus Südböhmen, die hoch über das Niveau der andern Werke herausragt. Es ist eine Maria mit dem Christuskinde, naiv und subtil zugleich, gerade durch die stilistische Gebundenheit von höchster Zartheit und Anmut. Man muß dem Direktor herzlich Glück wünschen, daß ihm ein freundlicher Zufall ermöglichte, mit dieser einen Figur einen Markstein für die Entwicklung der Sammlung zu hinterlassen. Ein weiterer Programmpunkt war die Vereinigung des staatlichen Kunstbesitzes überhaupt, der ja mit einem wahren, leider vergrabenen Schatze der Galerie der Akademie der bildenden Künste, schon weit in die Vergangenheit zurückgreift. Diese aus ihrem gegenwärtigen gänzlich verwahrlosten Zustande herauszureißen, neu zu organisieren und damit überhaupt erst für die Oeffentlichkeit und das Wiener Kunstleben als „Galerie" zu *schaffen*, war eine der Lieblingsideen Dörnhöffers. Es stellte sich heraus, daß jene Argumente, welche gegen eine räumliche Vereinigung dieser Galerie mit der Staatsgalerie erhoben würden, auf Unkenntnis der Sachlage beruhten. Es gelang Dörnhöffer bereits, die Zustimmung der maßgebenden Faktoren zu dieser Vereinigung unter seiner Leitung zu erreichen. Durchgeführt freilich konnte sie bisher schon deshalb nicht werden, weil die Galerie noch kein eigenes Heim besitzt und sich bisher mit einer provisorischen, wenn auch außerordentlich stimmungsvollen Unterbringnng im unteren Belvedere begnügen muß.

Aber auch in der Baufrage war es Dörnhöffer beschieden, einen entscheidenden Schritt zu tun. Es gelang ihm, den unter seiner Mitwirkung entstandenen Staats-Galerie-Verein für die Baufrage zu interessieren und ihn dazu zu bewegen, die Er-

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

ARNOLD BÖCKLIN
BILDNIS DER FRAU WALDECKER MIT KIND

Galerie Düsseldorf

HANS VON MARÉES KINDERFRIES (RÖTELZEICHNUNG)
Galerie Düsseldorf — Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

richtung eines Galeriegebäudes in sein Programm aufzunehmen. Ja, es glückte ihm, eines der Mitglieder des Staats-Galerie-Vereins zu bestimmen, einen Bauplatz anzukaufen und dem Verein zur Verfügung zu stellen. Dieser war bereits entschlossen, die Ausführung des Baues unverzüglich in die Hand zu nehmen, und wäre nicht der Krieg dazwischen getreten, so würden wohl heute schon die Pläne ausgearbeitet, ja vielleicht schon das Fundament gelegt sein. So wird hoffentlich die österreichische Staatsgalerie ein Friedensdenkmal werden — vielleicht das erste, das dann gleich nach dem Kriege zu erbauen ist.

Erst dann, wenn all das in den letzten fünf Jahren Erworbene in diesem neuen Hause zu besichtigen ist, wird man die Tätigkeit des jetzt scheidenden Mannes nach ihrem vollen Werte würdigen können. Die Umrisse eines grandiosen Zukunftsbaues sind bereits zu erkennen. Ueberschauen wir nur, was sich schon jetzt auch einem oberflächlichen Betrachter aufdrängt, so finden wir: Meisterwerke von Ausländern, namentlich der Franzosen. Von der Gruppe der großen deutschen Maler um 1880 ist Trübner durch eine kraftvoll-zarte Waldlandschaft vertreten, Leibl nun auch zu den drei andern durch ein herrliches Tempera-Porträt. Dann wird man uns um Feuerbachs Porträt seiner Mutter beneiden — vielleicht sein ergreifendstes Werk. Ein neuer Liebermann („Jäger") zeigt das Wachstum dieses Künstlers. Schuch ist ein Bindeglied nach Oesterreich hinüber. Da ist es nun endlich erreicht, daß diese größte malerische Begabung, die Oesterreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat, hier in seiner ganzen Laufbahn vom Anfang bis zum Ende in Werken ersten Ranges zu studieren ist. Aber auch sonst wurde die vorausgehende österreichische Maler-Generation kräftig ans Licht gezogen: Pettenkofen wurde wieder stark vermehrt, Romako gewürdigt, ein Jugendwerk von Kurzbauer erworben. Dazu gesellt sich ein neues Paar: Ribarz und Thoren, die sich den offeneren Blick der Franzosen angeeignet haben. Noch eine Generation weiter zurück und wir stehen vor Waldmüller, dessen Werk hier immer reicher zusammengefaßt wird: zuletzt durch ein großes Familienbild und den „Frühling im Wiener Wald". Er ragt nun wirklich imponierend in die Höhe. Schnorr überrascht durch ein schwindisch gestimmtes Waldbild, J. B. Reiter wirkt sehr bedeutend in seinem Selbstporträt. Auch neue Erscheinungen tauchen auf. Barbara Krafft, Janitschek, Grasser. Mit Makart kehren wir in unsere Jugendzeit zurück. Auch sein Werk wurde bereichert durch ein großes Porträt und ein kleineres Bild „Dame am Pianino" in einer viel zarteren Abstimmung seiner gewohnten Farbenskala. Klimts Aufstieg ist nun in vier großen Bildern durch 15 Jahre zu verfolgen. Er teilt den Raum noch mit zwei starken Bildern von Andri, ein anderer Saal gibt einen Ausschnitt aus unseren drei großen Wiener Verbänden. Der Saal der Slawen endlich lehrt diese urkräftigen Talente schätzen.

Man sieht also, daß wir alle Ursache haben, das Fortgehen Direktor Dörnhöffers tief zu bedauern. Der von ihm der Sammlung eingepflanzte Geist wird hoffentlich stark genug sein, sich weiter zu behaupten. In unsere Glückwünsche zum neuen Wirkungskreise mischt sich die Hoffnung, daß der neue Direktor der kgl. bayerischen Sammlungen etwas wie ein Botschafter österreichischer Kunst sein und dafür sorgen wird, das innig befreundete Reich mit den Schätzen vor allem der lebenden österreichischen Kunst bekannt zu machen. F. OTTMANN

DIE KUNST DES GRECO*)

Seit C. Justis feinsinniger Greco-Studie, die 1897 in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erschien, ist der Kampf um den toledanischen Kreter und um das Besondere seiner Kunst eigentlich nicht mehr verstummt. Indessen blieb es Meier-Gräfe vorbehalten, in seinem Tagebuch einer „Spanischen Reise“ mit der bohrenden und aufreizenden Intensität, die seinem Werben eigen ist, auch außerhalb der Fachkreise für den Greco Stimmung zu machen und seinen Namen über vieler Lippen zu jagen. Zu Meier-Gräfes Theorie gab Marczell von Nemes bald die praktische Parallele durch seine Sammlertätigkeit, die ihn in den Besitz der wenigen Werke des Meisters, deren man damals noch habhaft werden konnte, brachte — eine Kollektion, die bei der Auktion der Nemes-Sammlung in Paris viel von sich reden machte. Zu dem grundlegenden Greco-Werk von B. M. Cossio (Madrid, 1909) und den mehr essaihaften Schriften von Aug. L. Mayer (München, 1911) und Maurice Barrès (Paris, 1912) ist als neueste Frucht der Beschäftigung mit dem spanisch-griechischen Meister das vorliegende Buch des Münchner Privatdozenten Hugo Kehrer getreten. Je nachdem man von dem Buch wissenschaftlich begründete Aufschlüsse oder ästhetisch-psychologisch fesselnde Bemerkungen erwartet, wird man von Kehrers Arbeit enttäuscht oder erfreut sein. Kehrer hat sich die wissenschaftliche Methode bei der Vorarbeit zu seinem Buche zwar offensichtlich zunutze gemacht, aber es lag ihm ganz und gar fern, eine Greco-Monographie für Kunsthistoriker, ja auch nur eine streng eingedämmte genetische Darstellung des Meisters und seiner Kunst zu geben. Vielmehr ist dieses Buch ein persönliches Dokument, eine Festlegung der Gefühle, die den Autor mit Greco verbinden, ein feines, zartes Nachempfinden der seelischen Kämpfe des Meisters, die aber eben mehr gefühlsmäßig als wissenschaftlich begründet und vorgetragen sind. Ueber den Wert einer solchen Darstellung läßt sich nicht streiten: er ist unanfechtbar, wenn eine Persönlichkeit dahinter steht, die bei aller Originalität und Eigenwilligkeit der Anschauung den Boden wissenschaftlicher Reellität nicht unter den Füßen verliert. Das ist bei Kehrer erfreulicherweise der Fall. Gerade die Art, wie er den Greco in das Gesamtbild der zeitgenössischen und der späteren Kunst einbezieht, gewährleistet den wissenschaftlichen Ernst seiner Arbeit, der den notwendigen Hintergrund bildet auch gewisser psychologischer Phantasien, die freilich nicht jeder widerspruchslos hinnehmen wird. Von Stilkritik und von Bildzuschreibungen hat Kehrer ganz abgesehen. Wer eine dahinzielende Greco-Monographie wünscht, der wird sich weiterhin an Cossios Werk halten müssen.

G. J. W.

*) Hugo Kehrer, Die Kunst des Greco. Mit 25 Tafeln. Verlag von Hugo Schmidt, München. Brosch. M 6.—.

MAX LIEBERMANN — KARTOFFELERNTE

Galerie Düsseldorf

FRANZ ZELEZNY

SCHUBERT MIT KÄTE FRÖHLICH, VOGL, BAUERNFELD, SCHWIND UND LACHNER BEIM HEURIGEN IN GRINZING (HOLZPLASTIK)

FRANZ ZELEZNY

Ein Charakterisierungsversuch

Von ARTHUR ROESSLER

Obwohl Franz Zelezny keine von jenen schier übermenschlich anmutenden Männergestalten ist, die zeitweilig riesengroß und Ehrfurchtsschauer verbreitend über die Erde schreiten, dem ihnen vorbestimmten Ziele zu, innerlich unangefochten vom Leben und Treiben um sie, das sie äußerlich kaum zu gewahren scheinen, sondern im Gegenteil, eine uns menschlich nahe Erscheinung, deren Anhauch uns nicht kühl erstarren läßt, vielmehr warm bewegt macht, ist doch vieles an und um ihn, was mythenbildend wirkt, so daß man am liebsten die Rede von Zelezny, wie eines der alten schönen Hausmärchen der Brüder Grimm, mit den Worten „Es war einmal ein Meister . ." beginnen möchte. Traut anmutend sind sein männlich-kraftvolles Wesen, die idyllenhafte Lauterkeit seines familiären Lebens und die Weihe seines keusch geübten volkstümlichen Schaffens. Für diesmal muß ich mir, um mit dem zugemessenen Raum mein Auslangen zu finden, jedoch versagen, des Meisters Konterfei gleichsam aus seinem eigenen Holz zu schnitzen. Statt der Bildnisbüste, die ihm gemäß wäre, müssen wir uns beide mit einer Federzeichnung zufrieden geben. Wenn sie auch nur skizzenhaft sein kann, hoffe ich sie doch ähnlich zu kriegen.

Begabt mit leicht beweglichem und scharfem Verstand und jener besonderen Eigenschaft, die der Volksmund Mutterwitz nennt, zudem vielseitig gebildet und lebenserfahren, hat sich Zelezny jene, nicht erworbene, nicht zu erwerbende,

nur zu erbende Fähigkeit bewahrt, Kunst zu schaffen, wie der Baum Blüten und Früchte. Ich weiß nicht, ob ich mich an dieser Stelle unmißverständlich klar genug ausdrücke, setze deshalb hinzu, daß ich damit sagen will, daß Zelezny naturwesensmäßig triebhaft schafft. Er versucht nicht mit dem Verstand zu rechtfertigen, was eine höhere Kraft, sagen wir der Geist, in ihm schafft. Eine gläubige Natur und vom Gefühl aus erfüllt von einer sich bescheiden fügenden Zuversicht auf die Gesetzmäßigkeit des ihm widerfahrenden Geschehens, geht er wie der Verantwortung enthoben, vertrauensvoll den Weg, der ihm gewiesen ist. Er vergleicht sich nicht mit andern, andere nicht mit sich, er sagt: im gleichen Erdreich wurzeln nebeneinander die mannigfachsten Gewächse und gleichen sich nicht; auf demselben Boden und fast von derselben Nahrung leben in engster Nachbarschaft die verschiedensten Tiere; und aus den gleichen Verhältnissen entwickeln sich in unerschöpflicher Verschiedenheit die Menschen. Das hat mich oft schon seltsam angemutet, aber niemals noch dazu geführt, zu verlangen, irgend einem Menschen gleichen zu wollen. Was ein anderer hervorbrachte, wie er war und lebte, das hab ich oft schon bewundert; aber ich ließ ihn treiben, wozu es ihn trieb, ließ ihn leben, wie er mochte und mußte, und war's zufrieden, daß mir die gleiche Freiheit vergönnt war. Ich wußte, daß er tut wie er muß, und daß ich tue wie ich muß. Hätte ich das Seinige tun wollen, wär es doch anders als bei ihm geworden und mir nicht natürlich gewesen.

F. ZELEZNY QUO VADIS? (HOLZ)

Zelezny tut also nur, was ihm natürlich ist, unbekümmert um den Atelierklatsch und die „Sensationen“ der Kaffeehaus-Genies, als ein kraftvoll Eigener, der ganz mit dem Volke lebt und fühlt. Niemals hat er nach Erfolg gegiert. Dazu hatte er weder Lust noch Zeit. Auch Kunst- oder Parteipolitik hat er niemals getrieben. Suchte man ihn in ein Klüngel zu locken, für eine Partei zu werben, dankte er barsch, etwa mit den Worten: „Laßt mich aus. Ich bleibe für mich und geh' nicht mit jenen, die sich wohl viel Geld, aber auch nicht wenig Verachtung verdienen.“ — Als der Ver sacrum mit seinen Föhnstürmen jauchzend in Wien einbrach und wirbelnd die muffigen Winkel verdumpfter Seelen rein fegte, daß der alte Plunder, der sich darin angesammelt hatte, nur so in Fetzen davonflog, und die Geister ganz rebellisch wurden und

F. ZELEZNY DER ENTZÜCKTE LUMP (HOLZ)

F. ZELEZNY ZUNGENKAUTSCHUK-KOPFVERKÄUFER (HOLZ)

jugendtrunken und sich vor Ausgelassenheit nicht zu fassen wußten und am liebsten die Welt noch einmal geschaffen hätten, da allerdings blieb der Vollmensch Zelezny auch nicht ängstlich geduckt irgendwo an altem Gerümpel verklammert seitwärts hangen, sondern sprang in den Kreis der Tänzer und reigte mit, als sie ihn riefen. Hinzugedrängt hatte er sich nicht, weil er das niemals an keinem Orte tut, aber er war dem Ruf gern gefolgt, der nach ihm schrie, denn er war hilfsbereit zu jeder Zeit und ist es geblieben bis auf den heutigen Tag. Allerlei Sagenhaftes war in der Künstlerschaft im Umlauf über ihn. Unter den Jungen ging ein Gemunkel von dem schier unglaublichen Schaffensdrang des lockenhäuptigen Holzschnitzers, der wie ein älterer Bruder Schuberts aussieht, von seiner üppigen Phantasie und seiner bärenmäßigen Kraft, die es ihm ermögliche, binnen Monatsfrist aus einem Wald unter Krachen und Splittern ein Zimmer zu schnitzen, in dessen hölzernem Rankenwerk des Waldes Getier, Gnomen und Elfen ihr scheues und wunderliches Wesen weitertreiben. Die Sezessionisten holten Zelezny aus seinem Waldmärchen heraus, und einer von ihnen, der Maler Engelhart, den es weilchenweis in den Fingern zog und juckte, so sehr, daß er sie gewähren ließ, woraus dann

F. ZELEZNY MEINE FRAU (HOLZBÜSTE)

F. ZELEZNY STELZHAMERBÜSTE (EICHENHOLZ)

geknetete Modelle entstanden, bat den Meister vom Holz, die beiden lebensgroßen nackten Gestalten von *Adam und Eva*, die er einem eichenen Kaminmantel einfügen wollte, zu schnitzen. „No, fangen wir halt die neue Kunst mit Adam und Eva an, mit denen ja die ganze Menschheitsgeschichte überhaupt beginnt“, mochte sich dazumal Zelezny gedacht, und es als gutes Vorzeichen genommen haben, daß die Ureltern der neuen Kunstbewegung gleichsam als Paten vorstanden. Ein paar Holzfiguren zu schnitzen, welche die Heizhitze aushalten konnten, war keine leichte Aufgabe, aber doch so recht eine nach Zeleznys Geschmack, der gern an Schwierigkeiten die Findigkeit seines Arbeitergenies erprobt. Er weiß, wie das Holz wächst, er kennt seine Natur im rohen und im bearbeiteten, im lebendigen wie im leblosen Zustand, und mutet ihm keine Leistung zu, die es nicht zu leisten vermag. Zelezny fügte die Holzklötze, aus denen er die geschmeidigen Leiber des ersten Menschenpaares herausschnitzeln sollte und wollte, aus mehreren Stücken zusammen, so zwar, daß die aneinander geleimten Stücke ihre Fasern, den Maser, kreuzten, woraus sich eine nicht nur konstruktive, sondern organisch wirkende, wechselseitige Versteifung ergab, welche die Holzblöcke gegen Temperaturschwankungen unempfindlich machte. Dann

erst setzte er seine Meißel und Messer an. Drei Monate schnitzte Zelezny an den beiden Figuren, bis sie so dastanden, daß Gott-Vater selber sich daran freuen konnte. Eva bietet verlockend mit ausgestrecktem Arm Adam den Apfel dar, vorbei an dem Baum, von dem die Frucht gebrockt wurde, und sie tut das mit der ewigen Geste, die so verführerisch und so verhängnisvoll ist. Zelezny hat in jener Zeit sein Können oft und gernwillig andern zur Ausführung ihrer Pläne und Entwürfe geliehen, unter andern auch Olbrich, für den er ein Treppengeländer in Holz schnitzte, von dem wohl vorausgesagt werden kann, daß man es in spätern Zeiten einmal von seiner Bestimmungsstätte loslösen und in ein Museum übertragen wird, ein so meisterliches Werk der Holzbildhauerei ist es. Aus großen durchbrochenen Medaillons besteht es, deren jedes eine große, nach außen und innen in erhabenem Schnitzwerk behandelte Rosengruppe enthält. Auch in neuester Zeit noch erbaten sich Architekten die Mitwirkung Zeleznys, wenn es sich um die künstlerische Innenausstattung eines von ihnen erbauten Hauses handelte, so erst im vorigen Jahr der Architekt Oerley. Er übertrug Zelezny die Herstellung eines Geländers für eine Halle. „Machen Sie, was Sie wollen. Sie werden sicherlich was Gutes machen“, hatte er ihm gesagt und sein Vertrauen ist nicht getäuscht worden. Zelezny schuf eine Balustrade aus sechzig Feldern, in denen er Putten, diese ureigensten Schöpfungen seiner Muse, allerlei ernsthafte und kurzweilige, mitunter sogar auch schabernackisch die menschlichen Torheiten verspottenden Streiche verüben läßt.

Ja, erstaunlich ist es, wie und wie vielerlei Zelezny schafft. Seine Fruchtbarkeit ist, namentlich im Hinblick auf die schwierige handwerkliche Bewältigung des Rohstoffes, den er hauptsächlich verwendet und eigenhändig der künstlerischen Gestaltung unterwirft, das einzige Erschreckende, nahezu Unmenschliche an ihm. Ueberblickt man die Menge und die Mannigfaltigkeit des von Zelezny in altmeisterlich vollkommener Handwerkstüchtigkeit Hervorgebrachten, frägt man höchlichst verwundert, wie es nur möglich war, daß ein noch nicht Fünfzigjähriger diese ganze Welt eigenartiger Figuren aus sich und dem Holz herausholen und vor unsere bewundernd staunenden Augen stellen konnte. Selbst für einen unschöpferischen Kopisten wär es eine ungewöhnlich ansehnliche Arbeitsleistung, die gleiche Anzahl Figuren nur im bloßen Nachbilden verfertigt zu haben, und hier haben wir es mit schöpferischen Gebilden zu tun! Und eben auch mit einem Phänomen an Arbeitsfähigkeit, wie bei Menzel und Alt, um nur zwei Meister zu nennen, mit einem Künstler, den die Natur in einer Anwandlung verschwenderischer Laune mit einer Dreimännerkraft beglückte.

Nun könnte die Tatsache seiner Fruchtbarkeit dazu verführen, ihn für einen handwerklichen Tausendsassa, Virtuosen zu halten, und es würde ihm selbst das noch eine bemerkenswerte Stellung innerhalb der Künstlerhierarchie der Gegenwart sichern, aber er ist mehr, ist wirklicher Selbstgestalter, Schöpfer. In unserer Zeit wird das „Machen“ viel bestaunt, zu oft überschätzt. Es ist ja gewiß notwendig, daß man ein Ding machen kann, denn wenn man es nicht kann, gelangt es nicht zur Geltung; aber ein gemachtes Ding ist kein gewordenes, und nur das ist ein Kunstwerk. Die „Mache“ allein tut's nicht, da muß noch etwas Unsagbares hinzukommen, wie zur Rede der Ton, zum Händedruck der Blick: Ausdruck. Einer, der künstlerisch schaffen will, muß fühlen können,

F. ZELEZNY DAS FREUDIGE ENGERL (ELFENBEIN)

was die Schöpfung bewegt und die Sterne dreht, sonst läßt uns seine Arbeit als nur „gemacht" unbewegt. Dieses Gefühl nun ist in Zelezny lebendig.

Was seit dem Ausbruch des großen Krieges als Heilmittel für die Erneuerung, Gesundung des deutschen Kunstschaffens neuerdings gepriesen wird, die Rückkehr zum Volkstümlichen, das „gleich einer zweiten Natur von unerschöpflicher Fülle und Tiefe durch feste Fäden mit der Vergangenheit verknüpft ist und die belebenden Anstöße erteilt, ohne welche sich unsere Kunst immer in Kopien ohne inneren Wert erschöpft haben würde," das war seit jeher der Quell, woraus Zelezny sich besten Ersatz für die von ihm in der Arbeit verausgabte Kraft gewann. Volkstümlichkeit ist da gemeint, und zwar die Volkstümlichkeit eines Liedes, wie aus „Des Knaben Wunderhorn", nicht aber die eines Gassenhauers; eine Volkstümlichkeit, die dem schlichten Mann ebenso etwas schenkt, wie dem Hochwertiges fordernden anspruchsvollen, die an das naive Gefühl ebenso rührt wie an das gesteigerte Bewußtsein. Volkstümlich, das heißt allgemein verständlich reden, schreiben und bilden, ist ein gar schweres Tun, wenn das Gesprochene, Geschriebene oder sonstwie Gestaltete an sich und künstlerisch bedeutend sein soll; viele, die sich drum mühten, mußten das erfahren, selbst der große Goethe. Daher lassen auch die meisten ihre Finger davon, und die Folge ist, daß, wie Pope irgendwo äußerte, das meiste, was dem Volk an Dichtung und Kunst dargereicht wird, nur ein Gastgebot aus lauter Brühen ist, ewiges Kitzeln ohne Genuß, Wohlgerüche, welche die Nerven ermüden; nichts davon artet zur Nahrung und Kraft. Künstelei und Kunst — einander ähnlich und doch so grundverschieden.

F. ZELEZNY FRIERENDES ALTER (HOLZPLASTIK)

Denkbar wäre es, daß sich die auf strenge klassizistische Regeln eingeschworenen Kunstschätzer in ihrer verhärteten und dünkelhaften Dogmenhaftigkeit gegen die Anerkennung der Kunstleistung Zeleznys verschließen, daß sie seine Werke, wie die der alten deutschen Holzbildhauer, maßlos, verunziert durch Willkür und rohe Kraft, fratzenhaft und größenlos schmähen; es wäre das denkbar, aber es ist nicht wahrscheinlich, weil in Zeleznys Gebilden eine Kraft wirksam ist, die in greifbarer Körperlichkeit eine Geistigkeit wiedergibt, der sich kaum ein fühlender Mensch entziehen mag.

In dieses Künstlers Brust pocht ein gütiges und doch starkes Herz. Einzelne mißtrauische, vom Schicksal gepuffte und geknuffte Menschen wähnen, daß er die Menschen nicht liebe, weil es ihm manchmal gefällt, sie ein wenig zu necken, zu karikieren; aber sie irren. Er liebt die Menschen, wie er alles Belebte liebt, und viele Gestaltungen seiner Hände sind wie Geständnisse seiner Liebe. Am meisten liebt er freilich die Kinder, diesen heiteren und schuldlosen Teil der Menschheit, aber er liebt auch die prangende Schönheit des Mädchens, das sich zum Weibe wandelt, liebt mit Verehrung die Mütter und die alten Menschen, deren

F. ZELEZNY ◎ HOLZSCHNITZEREIEN — JUGEND, PRIMADONNA, PUTTEN VON EINEM TREPPENGELÄNDER

F. ZELEZNY KREUZWEGSTATION (HOLZ)

Schönheit keine sinnlich reizende mehr ist, sondern eine vergeistigte Würdigkeit, und sogar die Garstigen haben noch seine Liebe, die vom Kummer und den Leiden zermürbten, die elenden, bresthaften und „lumpig" gewordenen Menschen. Diese große und gütige Liebe ist mitwirkend dabei, wenn er schafft, fließt über in seine Gebilde und ist darin enthalten wie in einem Gefäß. Das empfindet der Beschauer und das zieht ihn an.

F. ZELEZNY KREUZWEGSTATION (HOLZ)

F. ZELEZNY DIE WIEGE (HOLZ)

WILHELM ALTHEIM †

In den Weihnachtsfeiertagen ist der Frankfurter Maler WILHELM ALTHEIM, ein Dreiundvierzigjähriger, aus dem Leben geschieden. Sein Tod bedeutet für die Frankfurter Kunst einen fühlbaren Verlust, weil in seiner Kunst wirklich Frankfurter Tradition lebendig gewesen war. Er ist, in Großgerau geboren, gleich dem befreundeten Boehle, aus der Kunstschule des Städelschen Instituts hervorgegangen. Sein Lehrer war Hasselhorst, dessen ganze Art auf charakteristische Gestaltung durch die Mittel der Zeichnung ging, und die Richtung, die diese Schulung gab, ist für seine Kunst bestimmend geblieben. Frank Kirchbach, damals gleichfalls Lehrer am Städel, hat ihm Münchner Technik vermittelt. Menzel, Meissonier und Detaille sind von ihm vor allem studiert worden. In seiner Frühzeit hat er vor allem Soldatenbilder gemalt, ist in seinen Stoffen später auf Hirten und Bauern, zuletzt auf Vagabunden übergegangen. Die Art des älteren Frankfurter Kunstkennertums, seit Jakob Becker, Burger und Rumpf stark aufs Inhaltliche des Bildes eingestellt, kam ihm entgegen und hat ihm zu frühzeitiger Anerkennung verholfen. Seine Technik war zeichnerisch in dem Sinne, daß sie mit einem Minimum von Farbe, im wesentlichen mit Sepiatönen arbeitete, nicht zeichnerisch im Sinne einer graphischen Kunst der Linie und der Kontur. Was Altheim aber gewollt, hat er in vollendeter Weise erreicht. Ihm war die Kunst der Gestaltung gegeben — eine Gedächtnis-Ausstellung, die der Kunstverein in Frankfurt ihm gewidmet hat, läßt das in vollem Umfang erkennen —; er konnte Gestalten schaffen von reichstem inneren Leben, Menschen, von innen her gesehen, die Einheiten, nicht Abschilderungen nur waren. Bei aller Treue im Detail waren seine Bilder ein Ganzes, fern aller Kleinlichkeit. Sein Blick war in außerordentlicher Schärfe aufs Charakteristische eingestellt, sei es einer Bewegung oder einer Ausdrucksnuance, dabei auch von feinem Gefühl für die Werte einer Landschaft. Er war ein Mensch, dem das Leben nicht leicht gewesen ist — ein seltsam naturhaftes Dasein, von bäuerisch unverbrauchter Art, voll wilder Freude an der ungezügelten Natur des Tieres, an der gefährlichen Explosivkraft der Schußwaffe, dabei von künstlerischem Verantwortungsgefühl dem Werk

F. ZELEZNY KALT (HOLZSTATUETTE, VERGOLDET)

gegenüber, das wenig produziert, weil es sich das Produzieren nicht leicht macht, sprunghaft im Leben, sorgsam in der Arbeit — in Disharmonien sich selbst zerstörend und harmonisch gestaltend in seinem Werke. C. G.

EIN HANDBUCH MODERNER GRAPHIK

Hans W. Singer hat vor kurzem das erste größere zusammenfassende Werk über moderne Graphik herausgegeben.*) Das Erscheinen eines so großen, üppig ausgestatteten Werkes, das auf lange hin konkurrenzlos bleiben wird, setzt voraus eine hochentwickelte moderne Graphik und eine große Schar von Kunstfreunden, die fest überzeugt sind, daß in der kleinsten Radierung ein ebenso hoher künstlerischer, also zuletzt doch auch materieller Wert liegen kann, wie in irgend einer anderen gemalten, gemeißelten oder gebauten Kunstschöpfung. Das Singersche Werk bleibt auch für spätere Zeiten ein höchst erfreuliches Zeugnis und Erzeugnis der Kunst und des Kunstbedürfnisses unserer Zeit. Das gilt auch vom Buche selbst, von der Qualität seiner Abbildungen, die gut gewählt und verteilt sind, gilt vom Satzspiegel, von der Schrift, von Papier und Einband. — Weßhalb soll ich mich scheuen Singers „Moderne Graphik" ein Salon-Bilderbuch — ein Bilderbuch zu nennen, besonders für Kreise, die viel Zeit und Geld haben, die viel schöne Aufgaben erfüllen, viel Freude finden und stiften können? Es gibt ja immer noch Kunsthistoriker, die beleidigt wären, wenn man ihre Werke Bilderbücher nennen wollte. Als ob in der Auswahl, in der Reihung der Bilder nicht viel mehr Kritik, Fähigkeit, Geist, Gestaltungsvermögen liegen können als in dicken Büchern, die wieder und wieder zitieren oder kritisieren, was andere richtig oder halb oder ganz falsch gesagt. — Vor Singers Buch bin ich fest überzeugt, daß mancher Leser, dem graphische Ausstellungen bisher kaum genußreich vorkamen, beim Blättern von Bild zu Bild angeregt und endlich von der modernen Graphik gefesselt wird. Das vermag nur ein ebenso geschickter wie vielbewanderter Kenner. Spielend wird hier die Erkenntnis „den Andern" beigebracht — welche Fülle von formalen Idealen, von technischen Möglichkeiten, von Gedanken und Tatsachen und Phantasien die modernen Graphiker Deutschlands

*) Singer, Hans W. Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler. Leipzig 1914. Verlag von E. A. Seemann. Geb. 28 M.

F. ZELEZNY ST. NIKOLO (HOLZPLASTIK)

und Englands, Frankreichs und des Nordens beschäftigt. Und selbst wenn nur das „Thema“ die Blätternden fesselte — so ist auch das ein Weg — ein alter, vielleicht der erste beste zur Kunst. — Singers Buch schlägt viel Brücken zwischen Künstlern und Betrachtern. Freilich, viele Künstler werden nicht zufrieden sein; die einen, weil sie selbst nicht genug gerühmt, weil sie mißverstanden wurden, weil sie nicht gerade glücklich mit anderen verglichen wurden — und die andern, die in diesem Buche gar nicht oder nur so eben erwähnt wurden, werden das den Rivalen gespendete Lob über die Maßen unangebracht finden. — So ergeht es heute allen, die über moderne Künstler schreiben, ausnahmslos. Für den ehrlich Gesinnten gibt es kaum eine undankbarere Aufgabe — wenn sie auch die schönste ist. Noch keiner hat es nicht einmal den von ihm Höchstgelobten recht gemacht. Das wird Singer gewiß erfahren. — Und wenn ich hier nur einiges tadele ohne aufs Einzelne einzugehen, so geschieht es in der Ueberzeugung, daß von Einseitigkeiten, von der tatsächlich oft recht undeutschen Schreibweise des Verfassers der sehr starke propagandistische Wert des Buches gar nicht berührt werden kann, nicht angegriffen werden soll.

Wenn auch tatsächlich Radierer wie Whistler, Bone, Haden, Brangwyn die englische Graphik allein schon in die vorderste Reihe stellen — so ist doch Singer in seinem ganzen Buche zu stark von englischer Art eingenommen. Manchmal meint man eher die Uebersetzung eines englischen Buches vor sich zu haben, als ein deutsches Originalwerk. Ueber die Stellung Singers zu den einzelnen Künstlern will ich nichts sagen. Ich verstehe es freilich beim besten Willen nicht, wie Künstler wie Willi Geiger, Eugen Kirchner (im Register kommt er zwar vor), wie Jul. Diez, H. Vogeler, Hegenbarth, Sieck, Héroux, Struck, Ilsted ganz von Singer übergangen werden konnten. Ich verstehe nicht, daß auch neue wie Scharff, Weinzheimer, Pampel, Staeger, Caspar, Lehmbruck, Amiet, Stiefel, Thomann, H. Frank, Falilejeff gar nicht einmal erwähnt werden konnten.

F. ZELEZNY DER PFIFFIGE (HOLZ)

F. ZELEZNY MUSIKUS (HOLZ)

Viel zu kurz ist das interessante Kapitel vom modernen deutschen Holzschnitt. Auch die Illustration dieses Kapitels ist zu spärlich. — Ueberhaupt hätte der deutschen Kunst mehr Raum gehört und der wäre leicht gewonnen worden durch Streichung rein feuilletonistischer, nicht zur Sache gehöriger Betrachtungen. Ich finde die entsprechende Verteidigung des Verfassers im Vorwort nicht glücklich. Jeder Schriftsteller schont am ehesten „das Aufnahmevermögen des Lesers“ durch Weglassen aller unnötigen Worte — und „die Ausdauer des Schriftstellers“ beurteile ich nach seiner Arbeit des Ausmerzens von Ueberflüssigkeiten von Worten, Sätzen, Abschnitten.

Berücksichtigt der Autor dies bei einer zweiten Auflage, die wahrscheinlich bald nötig werden wird, dann wird das Werk noch gehaltvoller auch an berücksichtigten Künstlern werden — und braucht doch nicht noch umfangreicher zu werden als es heute ist.

Doch diese kleinen Ausstellungen an dem großen Werke ändern nichts an dessen höchst erfreulicher Bedeutung auf dem Büchermarkt und in der Kunstgeschichte unserer Zeit. Denn zumal da, wo sich Singer eingehend mit einzelnen Künstlern beschäftigt, ist das Buch eine so vorzügliche Quelle künstlerischer, kunsttechnischer, biographischer und kunstsammlerischer Belehrung, daß man nur ganz wenige und vereinzelte Sammler, Kunstfreunde, Künstler finden dürfte, die aus dem Buche nicht eine starke Verschärfung des Auges, eine erweiterte Orientierung über Kunstschaffen und Kunstmarkt gewinnen können. — Das Singersche Buch ist so, wie es ist, außerordentlich nützlich, nützlich und schön.

Im Juli 1914. E. W. BREDT

Ein jeder Künstler, wenn er am mächtigsten wirken will, müßte sich so lokal als möglich machen, und nicht nur seine Kunst im ganzen an den Geist und das Leben seines Vaterlandes anschließen, sondern auch an den der allernächsten Umgebungen.

Ludwig Richter

FELIX HOLLENBERG

HOHENSTAUFEN UND RECHBERG

FELIX HOLLENBERG VOLLMONDAUFGANG

FELIX HOLLENBERG

Von RICHARD BRAUNGART

Es gibt drei fatale Worte, die man oft als Urteil über einen Künstler hören kann. Sie lauten: „Nur ein Landschafter!" und sind nicht selten von einem bedauernden Achselzucken begleitet. Es muß aber trotzdem nicht immer Geringschätzung sein, was damit zum Ausdruck kommt. Weit eher mag es häufig nichts als Enttäuschung sein; aber auf jeden Fall bedeutet es stets eine Einschränkung. Das ist um so verwunderlicher, als doch ein sehr großer, ja der überwiegende Teil dessen, was heute gemalt, gezeichnet, radiert usw. wird, aus Landschaften besteht. Allerdings sind (und das erklärt vielleicht die oben erwähnte, geläufige Urteilsformel ein wenig) die meisten dieser Landschaften ziemlich unpersönliche Naturabschriften, und wer die Aufgabe der Kunst nicht mit der Nachahmung der Natur erfüllt sieht, der muß die Leere dieser Arbeiten schmerzlich genug empfinden. So mag dieses „geflügelte Wort" vielleicht aus dem berechtigten Mißbehagen über diese langweilende Landschaftskunst entstanden sein, die nichts Eigenes, das Vorbild aber nur in verwässerter Form zu bieten weiß.

Ganz anders wird das Urteil lauten, wenn es sich um Landschaftskunst im höheren und eigentlichen Sinne, d. h. um eine künstlerisch-persönliche Gestaltung von Motiven handelt. Man braucht dabei gar nicht einmal an eine mehr oder weniger weitgehende stilisierende Umformung der Natur zu denken. Denn auch der Realist kann und wird, bei aller Treue gegen die Natur, Eigenes geben. Aber wir müssen bei seinen Bildern das Gefühl haben, daß Dinge und Stimmungen vollkommen richtig gesehen und wiedergegeben sind, daß jedoch die persönliche Auffassung und die daraus sich ergebende individuelle Gestaltung der Motive das Entscheidende ist. Und Landschaften, von denen das letztere gesagt werden kann, werden wir auch kaum durch die

FELIX HOLLENBERG WINTERTAG

eingangs zitierte Redensart treffen wollen; denn sie geben uns so viel inneren Reichtum wie irgend ein figürliches oder anderes Bild und werden uns deshalb auch nicht enttäuschen.

Freilich: wenn man den Radierer FELIX HOLLENBERG zu den Landschaftern „höherer Ordnung“ zählt, dann tut man das einstweilen noch so ziemlich auf eigene Rechnung und Gefahr. Man hat nicht viele Eideshelfer, die einem dabei sekundieren und die gemachten Beobachtungen im gleichen Sinne bestätigen könnten. Denn die Arbeiten Hollenbergs sind, im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Wert und auch zu ihrer Zahl, noch lange nicht nach Gebühr geschätzt, wären es aber gewiß, wenn sie bekannter wären. Sie sind jedoch leider, infolge der allzu großen Zurückhaltung des Künstlers, auf Ausstellungen nur selten zu sehen; und nur im Kreise der Exlibrissammler und wohl auch bei anderen gut unterrichteten Kennern moderner Graphik hat Hollenberg bereits eine treue Gemeinde. Aber es kann nicht ausbleiben, daß die Zahl seiner Freunde immer größer wird; denn wem einmal über die künstlerischen und graphischen Qualitäten seiner Landschaftsradierungen die Augen aufgegangen sind, der wird sich der Führung dieses von der Kunst geleiteten Pfadfinders in der Natur immer wieder mit besonderem Vergnügen anvertrauen.

Felix Hollenberg stammt vom Niederrhein, wo er — in Sterkrade im Regierungsbezirk Düsseldorf — im Jahre 1868 geboren ist. Sein Vater war Maschineningenieur und außerdem ein großer Freund von Musik, Malerei und Plastik, auf welchen Gebieten er auch erfolgreich dilettierte. Diese Feststellung ist nicht unwesentlich; denn sie erklärt vielleicht auf das einfachste das künstlerische Empfinden Hollenbergs wie die Genauigkeit seines Sehens und die Klarheit seiner Ausdrucksweise. Er begann schon früh zu zeichnen und zu radieren; auf der Düsseldorfer Akademie erkannte man jedoch seinen Wert nicht. Er ging hierauf nach Stuttgart, wo er an der Akademie Verständnis und Entgegenkommen fand. Die Schwabenhauptstadt wurde dann auch seine Wahlheimat, in der er nun seit mehr als zwei Jahrzehnten lebt. Die nähere und weitere Umgebung Stuttgarts aber (besonders das Neckartal) sind der Boden für seine Kunst geworden, in der niederdeutsche Sachlichkeit und Breite mit oberdeutscher Wärme und Liebenswürdigkeit in sehr glücklicher und eigenartiger Weise sich verbunden haben.

FELIX HOLLENBERG ABZIEHENDE REGENWOLKEN

Man wird an den Landschaftsradierungen Hollenbergs (Aetzungen, die vielfach mit Aquatinta unterlegt sind und auch Spuren anderer Techniken aufweisen) zunächst ihre große Naturtreue bemerken, die sich vor allem in der sehr ins einzelne gehenden Schilderung anmutiger, reich gegliederter Flußtäler, welliger, am Horizont sich verlierender Höhenzüge, auf denen Bewaldung mit Feldern wechselt, und eigenartig geformter Bäume und Baumgruppen bewährt. Besonders liebt er die künstlerisch so reizvollen Verkrüppelungen der Apfelbäume, die oft denen der südlichen Oelbäume ähnlich, aber für einen Zeichner von Feingefühl fast noch dankbarer sind. Und in die Falten und Winkel der Landschaften bettet er liebevoll die hübschen Dörfer und Nester, an denen Schwaben ja Ueberfluß hat. Schwer hält es, zu sagen, ob ihm die Stimmungen und Stimmungsnuancen des Sommers oder des Winters besser liegen. Sicher aber ist, daß nur wenige die Dämmerung mit ihren tiefen, weichen Schatten und dem scharfen Gegensatz von hellerem Himmel und der im Dunkel versinkenden Landschaft mit ähnlicher Stimmungskraft wie Hollenberg auf einer Kupferplatte festzuhalten verstehen. Allen seinen Arbeiten ist ein Vorzug gemeinsam: eine Klarheit und Ehrlichkeit im Technischen und Künstlerischen, die nicht allzu häufig zu finden ist, am wenigsten in dieser von Kälte und Nüchternheit freien Form. Denn niemand wird die Landschaften Hollenbergs als Naturabschriften schlechthin empfinden, sondern es klingt, ganz abgesehen von den Stimmungs-Unwägbarkeiten, in jeder Linie etwas Persönliches mit, das die Arbeit erst zum Kunstwerk macht und sie über die gleichgültige Menge der Alltagsproduktion erhebt.

Vielleicht darf zum Schluß noch erwähnt werden, daß die „freien", nicht gebrauchsgraphischen Radierungen Hollenbergs die Zahl 100 schon längst weit überschritten haben; dazu kommen noch etwa 40 Exlibris mit nahezu ausschließlich landschaftlichen und architektonischen Motiven; und man darf behaupten, daß in diesen kleinen, mit höchster Liebe durchgeführten Blättern der Extrakt alles dessen

FELIX HOLLENBERG — SCHWÄBISCHE LANDSCHAFT

FELIX HOLLENBERG EXLIBRIS

gegeben ist, was Hollenberg in seiner Großgraphik gesagt hat. Beide zusammen aber (die Exlibris und die Großgraphik) stellen ein Radierwerk dar, dessen Wert und Bedeutung wohl einzig aus den oben erwähnten Gründen noch nicht allgemein erkannt ist. Daß freilich selbst Spezialisten auf dem Gebiete der zeitgenössischen Graphik nichts davon zu wissen scheinen, ist eine Tatsache, die in der verbreiteten einseitigen Bevorzugung gewisser extrem moderner Erzeugnisse ihren Grund hat, aber selbstverständlich nicht damit entschuldigt werden kann. Vielleicht bringt die durch den Krieg bedingte nationale Selbstbesinnung auch auf diesem Gebiet die längst erhoffte Besserung des Geschmacks und der künstlerischen Einsicht.

FELIX HOLLENBERG ROTTWEIL A. NECKAR

WILHELM SCHREUER — AUFKLÄRUNG AN DER YSER

WILHELM SCHREUERS KRIEGSBILDER

Von Gustav Opfer

Seit die Kanonen das Wort haben, ist der große Streit um die verschiedenen Kunstrichtungen verstummt. Aber das Interesse für die Kunst selbst ist darum noch nicht erloschen. Glücklicherweise hat uns der bisherige Kriegsverlauf eine weitere Kunstpflege ermöglicht, wenngleich die Ereignisse auf dem Kriegstheater unseren innersten Lebensnerv am unmittelbarsten berühren. So ist es auch selbstverständlich, daß die Kunst heute unter dem Einfluß des Krieges steht, der mit dem Auftakt einer gewaltigen Volkserhebung eingesetzt hat. Werden die Kräfte, die sie frei machte, stark und ausdauernd genug sein, um einer deutschen Kunst der Zukunft jene großen Inhalte zu geben, nach denen sich die Besten des Landes sehnten? Aber wie steht es in Wirklichkeit? Ideen und Volksstimmungen können über Nacht wechseln. Gefahren, die an die Ehre und die Existenz einer Nation rütteln, können ihre Kräfte zusammenschweißen, daß sie in grandioser Einheit sich gegen den gemeinsamen Feind zu wenden vermag. Eine hochgehende ethische Welle spült das Kleinliche hinweg, und eine großartige *Wendung* kann die Frucht der Ereignisse sein. Aber die *Kunst* bedarf noch mehr als das. Sie bedarf vor allem noch des Göttergeschenks glücklicher Zeitbedingungen, bedarf der aufbauenden, von Generation zu Generation getragenen Arbeit, der ungehemmten Entwicklung. Niemand würde so einfältig sein zu glauben, daß Begeisterung allein genügen könnte, die Waffengewalt unserer Feinde zu brechen. Sorgsame Arbeit auf allen Gebieten des Heerwesens machte das Instrument des Kampfes brauchbar und schlagbereit. Begeisterung und Gesinnungstüchtigkeit werden auch eine neue deutsche Kunst nicht über Nacht hervorbringen. Der Worte sind genug gewesen. Die Zukunft gehört der schlichten Arbeit.

Die Kriegsereignisse der Neuzeit haben ohnehin in der Kunst wenige, in der deutschen fast keine Spuren von weittragender Bedeutung hinterlassen. Ebenso vermochte der letzte große Krieg die folgenden 44 Friedensjahre nicht künstlerisch zu befruchten. Die vielen, in ihrem Verlaufe sich widerstrebenden Kämpfe

Photogr. C. Luck, Düsseldorf

WILHELM SCHREUER ↺ ULANENPATROUILLE VOR ANTWERPEN

WILHELM SCHREUER IM SCHÜTZENGRABEN

und Wandlungen innerhalb der Kunst lassen sie auch heute dem Geschehnis des Augenblicks unvorbereitet gegenüberstehen. So manche Künstler haben zudem ihr Arbeitsgerät mit Büchse und Säbel vertauscht und werden, wenn überhaupt, so erst später ihren gesammelten Eindrücken Gestalt geben können. Das nächste, durch das Verlangen nach dem Aktuellen brennend gewordene künstlerische Bedürfnis erschöpft sich in der Illustration. Die Graphik nimmt hier mit gutem Rechte das vorweg, was der Malerei einst zu verhängnisvollen Entgleisungen verholfen hatte. Verlangen nach Sensation und Erfordernisse der allzuschnell arbeitenden Technik bescherten uns allerdings die „Zeichnungen nach Berichten von Augenzeugen", denen dann wieder die Photographie entgegensteht — beides in ihrer Art gleich unwahre Zeugnisse des Wirklichen. Große Künstler aber, wie etwa Neuville, vermochten selbst in der Episode den Geist des gewaltigen Ringens zu bannen, das sie schilderten, und dem Beschauer tritt das Dargestellte mit der Kraft des Erlebnisses gegenüber. Das bieten auch Schreuers Kriegsbilder, welche schon heute unbedingt eine Sonderstellung einnehmen. Sie gehen in ihrer rein malerischen Auffassung des Gegenstandes weit über den Rahmen der Illustration hinaus. In oft wenigen typischen Szenen und handelnd dargestellten Figuren führen sie mit zwingender Ueberzeugungskraft in das sich abspielende Drama

Phot. C. Luck, Düsseldorf

WILHELM SCHREUER
WEIHNACHTEN IM FELDE

WILHELM SCHREUER LÖWEN

hinein. Herausgegriffene Momente beleuchten mit eindringlicher Klarheit das Geschehene. Zusammenfassend gegebene, aus dem unmittelbaren Erlebnis geborene Eindrücke, lassen sie die Triebkräfte der kämpfenden Gewalten in ihrem wuchtigen Ineinandergreifen ebenso offenbar werden wie die Spannungen, unter denen der Einzelne handelt. Figuren und Gegenstände sind lebende und belebte Individuen, in denen sich die Vorgänge hinter dem kleinen Bühnenausschnitt symbolisch widerspiegeln; selbst in den Nebendingen geistert das Schicksal, das Ungewisse. Es sind deshalb nicht gewöhnliche Sachberichte, die wir in diesen anspruchslos auftretenden Blättern sehen; hier wird vielmehr etwas von dem mitleidlosen Verhängnis fühlbar, das in den Ereignissen furchtbar sich auswirkt. Nichts ist bedeutungslos, selbst Szenen ruhiger Bereitschaft durchbebt die Witterung nahender Gefahr. Mit einfachen Mitteln, natürlich empfunden im Rahmen natürlicher Schilderung, sind die einzelnen Bilder gegeben. Von der eigentümlichen Begabung eines fast unbegrenzten Formengedächtnisses getragen, das er in stetem, un-

235

30*

Photographie C. Luck, Düsseldorf

WILHELM SCHREUER ☙ TRAINKOLONNE IN FLANDERN

WILHELM SCHREUER STRASSENKAMPF IN LÖWEN

ermüdlichem Studium entwickelte, hat Schreuer die Fähigkeit erworben, Erlebtes und Gesehenes aus der Tiefe des Empfindens wieder aufleben und in konzentrierter Form Gestalt werden zu lassen. Er schildert in freiem, von der Eingebung genährtem Schaffen die Wahrheit des Angeschauten, nicht das banal Buchstäbliche. Dennoch sind seine Bilder auch im kleinen treu und zuverlässig. Die einzelnen Bewegungsmotive sind dabei oft mit einer beispiellosen Schärfe der Charakteristik erfaßt, eigenartige Wendungen und Formverhältnisse sind der Natur abgelauscht, Phantasie, Witz, geistige Beweglichkeit und Produktivität kennzeichnen die Behandlung. Reicher Wechsel der Tonwerte bei aller Geschlossenheit der malerischen Stimmung fesselt das Auge und der natürliche Rhythmus der Komposition, die fein beobachtete, mit größter Energie zum Ausdruck gebrachte Bewegung von Mensch und Tier macht das Ganze zu einer Schilderung von unmittelbar lebendiger, natürlicher Wirkung. Schreuer besitzt in seinem eigenartigen Können, in seiner intuitiv künstlerischen Empfindung, seinem Formengedächtnis das Rüstzeug des modernen Kriegsmalers. Es ist daher zu hoffen, daß alles geschieht, ihm die Wege zu ebnen und seine Arbeit zu fördern, ihm und Gleichstrebenden zur weiteren Anregung und zum Nutzen der deutschen Kunst.

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Im *Kunstsalon Gurlitt* sah man Gemälde von CURT HERRMANN, der mit Erfolg danach strebt, aus der Technik des Neoimpressionismus neue Ausdrucksmöglichkeiten herauszuholen. Der reine Neoimpressionismus, der in Deutschland nur noch wenige bemerkenswerte Vertreter hat, war auf einem toten Punkte angelangt: die unpersönliche tüpfelnde Technik, die nichts von der „Handschrift" des Künstlers verrät, hatte in ihrer vollkommensten Ausgestaltung durch Künstler, wie Signac und Seurat zu Gebilden geführt, die dem Kunstgewerbe näher stehen als der Malerei. Es ist kein Zufall, daß Henry van de Velde als neoimpressionistischer Maler begann und zu seinen grundlegenden Ideen über die angewandte Kunst durch die Beschäftigung mit dieser Technik zum Teil angeregt worden ist. Der 60jährige Curt Herrmann, der erst in einem späteren Abschnitt seines Lebens zum Neoimpressionismus kam, sucht diese Technik wieder für die Malerei zurückzugewinnen. In seinen Bildern, die aus farbigen Flecken und aus sich windenden und sich durchschneidenden Linien zusammengefügt sind, herrschen bereits wieder feste große Formen vor, die zusammen mit dem farbigen Aufbau eine geschlossene, ruhige Bildwirkung ergeben. Curt Herrmann erzielt mit dem Neoimpressionismus, dessen Bilder früher aufgelockert und zerflossen wirkten, Resultate, die den von der neuesten Malerei angestrebten Zielen nahe kommen. Ueber seine Ideen und Theorien hat sich der Künstler des öfteren in Vorträgen und in einem Buche geäußert, von seinen praktischen Ergebnissen legte die Ausstellung bei Gurlitt gutes Zeugnis ab. Man sah Berliner Straßenbilder, Hochgebirgslandschaften, Stilleben und Bildnisse. Am großzügigsten ist der farbig sehr reiche „Bau einer Brücke", am

WILHELM SCHREUER FELDARTILLERIE AN DER AISNE

WILHELM SCHREUER NIEDERRHEINISCHE LANDWEHR IN LAON

harmonischsten das festgefügte Bild einer „Straße im Schnee". Trotz des Mangels an dunklen Tönen wirkt die Zusammenstellung der klaren und schönen Farben niemals süßlich; den hellen Gebirgslandschaften haftet nichts Kreidiges an, sie sind zart und schimmernd im Ton ihres weißen Schnees. Es ist selbstverständlich, daß der Neoimpressionismus, der vor allem Luft, Licht und Farbe im Bilde einzufangen sucht, einer charaktervollen, tieferschürfenden Porträtgestaltung vieles schuldig bleiben muß. Die Bildnisse, die Curt Herrmann ausstellte, zeigen, daß der Künstler auch auf diesem Darstellungsgebiete nach Gestaltungsmöglichkeiten durch die Mittel seiner Technik sucht und man darf nach diesen ersten Versuchen auf seine späteren Leistungen als Bildnismaler gespannt sein. — OSKAR MOLL, der sich in den letzten Jahren an Werken der neuesten Franzosen geschult zu haben scheint, stellte gleichzeitig bei Gurlitt eine Reihe Gemälde aus, die auf gobelinhafte Flächenwirkung ausgehen. Den sparsam verteilten hellen Farbflecken, die geschmackvoll abgestimmt sind, fehlt aber die überzeugende summarische Knappheit, um ausdrucksvoll und schlagkräftig wirken zu können. Die Farben flattern auseinander und so wirken die Bilder trotz allem impressionistisch und ziemlich oberflächlich. — Von E. GABLER führte Gurlitt eine Folge netter, anspruchsloser Radierungen vor, deren angenehme Wirkung nicht auf einer effektvollen Technik beruht. In ehrlich und sachlich ausgeführten Blättern stellt der Künstler insbesondere Hafenszenen und geschickt gewählte Ausschnitte aus Potsdam dar. — Im *Salon Cassirer* gab THEO VON BROCKHUSEN eine Auswahl seiner letzten Gemälde. Die heiteren, lichterfüllten Havellandschaften und die italienischen Ansichten zeigen das künstlerische Vermögen Brock-

WILHELM SCHREUER ALARM IN EINER ALTEN BELGISCHEN ABTEI

husens von der seit Jahren geschätzten und gewohnten Seite. Man bedauert bei diesem kraftvollen Maler nur immer aufs neue, daß die allzu robuste, aufgeregt wirkende Art, in der er seinen Pinsel führt, niemals einer ruhigeren und einfacheren Malweise Platz macht, die mit den duftigen Stimmungen, die er festhält, besser zusammengehen würde. Ein großes Abendmahlsbild, in dem der Vorgang ins Freie verlegt ist, gehört zu jenen Werken, in denen der Künstler seit kurzem biblische Szenen zu eindrucksvoller Wirkung zu bringen sucht. Vorläufig interessieren diese Bilder in ihrer übersteigerten Art lediglich als Versuche; von einer glücklichen Lösung der gestellten Probleme sind sie noch weit entfernt. — Bei *Schulte* stellte ARTHUR KAMPF den Karton und Detailstudien für sein Wandbild in der Aula der Berliner Universität aus, das „Fichte als Redner an das deutsche Volk" zum Thema hat. Das Gemälde wird nach seiner Vollendung noch in dieser Zeitschrift gewürdigt werden, so daß wir uns vorläufig mit dem Hinweis auf die ausgestellten Vorarbeiten begnügen können. Unter den übrigen Werken, die im Januar bei Schulte zu sehen waren, fielen die Gemälde von WILHELM SCHMURR angenehm auf. Zwei dekorativ aufgefaßte Porträts zeugen von feinem Farbenempfinden, das gut durchgemalte Bild einer Bäuerin vor einer Wiese verrät solides Können. Der allzu getreue Stucknachahmer HANS PELLAR stellte einige seiner Bilder aus, die in Aeußerlichkeiten den Werken Franz von Stucks recht nahe kommen. Sie unterscheiden sich aber alle von ihren Vorbildern durch banalere Ideen und durch ihre schwächlichere Ausführung.

-tz-

VON AUSSTELLUNGEN

KÖLN. Der *Kunstverein* bringt in seiner neuen, durchaus zeitgemäßen Ausstellung größere Kollektionen von Landschaften aus Belgien und Rußland; letztere von GREGOR VON BOCHMANN, dem Vater des kürzlich gefallenen Bildhauers. Man kennt und schätzt von je diese malerisch so delikat ausgeführten und geschmackvollen Bilder und Bildchen aus der esthländischen Heimat des Künstlers, auch die meisterlichen Zeichnungen, die wunderbar weiträumig mit kleinen Figuren belebte Szenen geben aus dem Bauern- und Hirtenleben. — Stimmungsreiche Landschaften aus Belgien und vom Niederrhein zeigt EUGEN KAMPF (Düsseldorf). — Vollends das Zeitgemäße trifft der Krefelder GRUSZKA in seinen Aquarellen und getuschten Skizzen aus dem Gefangenenlager Senne, die das Publikum zu interessieren vermögen durch die Darstellung der unendlich verschiedenen Typen unserer Feinde; wertvoller scheinen uns die Holzschnitte des Künstlers zu sein. — Als Vertreter einer ganz anderen Welt begrüßen wir HEINRICH NAUEN in einer größeren Kollektion Stilleben und Landschaften, die auch hier wieder durch ihre glühende Farbenpracht und dekorative Geschicklichkeit stark wirken. Seine Radierungen leiten über zu den mannigfachen graphischen Arbeiten, die der Kunstverein sonst noch zeigt: Holzschnitte von E. SCHRAMMEN (Weimar) und H. WÜST (Köln). Der oft gerühmte feine Graphiker P. PRÖTT hat eine neue Serie Kölner Radierungen ausgestellt. F.

MÜNCHEN. In der *Galerie Heinemann* gab es zehn Werke von MICHAEL MUNKÁCSY zu sehen: das Fragment einer geplanten großen Munkácsy-Ausstellung, deren Zustandekommen durch den Kriegsausbruch vereitelt wurde. Immerhin gaben die gezeigten Werke eine Vorstellung von Munkácsys künstlerischer Persönlichkeit, die im letzten Jahrzehnt bedauerlicherweise etwas in den Hintergrund des Kunstinteresses getreten ist, obwohl Munkácsys Zusammenhänge mit Uhde, Liebermann und Leibl ihn mit den meistgeschätzten Meistern unserer Epoche in Kontakt setzen. Studien zu dem berühmten religiösen Paradestück Munkácsys: „Christus vor Pilatus“ riefen die Erinnerung wach an eines der meistbesprochenen und bestgescholtenen religiösen Bilder der achtziger Jahre, das an Popularität selbst noch Uhdes „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ und Liebermanns „Zwölfjähriger Jesus im Tempel“ übertraf. Ein großes Interieur mit Familienszene, wie der „Streik“ etwas dunkel und schwer in der Malerei, bot dem, der Uhdes Interieurbilder kennt, die während seiner Pariser Studienjahre entstanden, interessante Parallelen. Ein sehr farbig gehaltenes, in der Silhouette frisch und kühn hingesetztes Blumenstilleben erfreute durch ausgesprochen artistische Qualitäten und eine ganz sichere dekorative Wirkung. Den tiefsten Eindruck hinterließen indes zwei Parkbilder, mit modisch gekleideten Damen staffiert, Gemälde, die mit prachtvollem Kolorit, besonders fein nuancierter Grünmalerei, eine ungewöhnlich klare und glückliche Raumdisposition verbinden. G. J. W.

WIEN. Ein Meister der Linie und Farbe zugleich ist der jugendliche EGON SCHIELE, der vor einiger Zeit bei *Arnot* ausstellte. Wie Kokoschka ist er von Klimt ausgegangen und auch weiterhin schneiden sich die Bahnen der beiden häufig. Auch in ihm ist etwas Krampfiges, wodurch ihm gerade hochgesteigerte Momente besonders eindrucksvoll gelingen: „Agonie“ und „Erwachen der Toten“, die Stimmung des Morgengrauens, ja auch das Grauen des eintönigen Alltags, die prophetische Ekstase, die Mutterschaft. Beim nackten Körper dringt er am liebsten bis zum Skelett, streckt ihn, um ihn beredter zu machen und schmiegt ihn herrisch in kalligraphische Linien, die zu beben scheinen vor Kraft des Ausdrucks. Aber dieser Krampf ist wunderbar rein gelöst in vielen Porträts und in den Landschaften, in denen er gerne, wie alle guten Zeichner, ein kahles Astgewirre scharf gegen den Hintergrund setzt. Seine Farbe — Oel auf Gipsgrund — ist durchsichtig leuchtend wie alte Kirchenfenster. So wird ihm jedes alte Städtchen zu Vineta, seine Himmel irisieren wie Opale, seine Metalle haben einen alten, verblichenen Glanz. Am liebsten malt er den Vorfrühling und Jünglinge, und deren Wesen ist auch das seiner Kunst: gleich so verhalten, spröde, eigenwillig, voll Sehnsucht und frühreifer Ahnungen starrt sie mit großen Augen ins Leben hinaus.

PERSONAL-NACHRICHTEN

FLORENZ. Am 7. Februar ist Arnold Böcklins Witwe, Frau ANGELA BÖCKLIN, geborene Pascucci, in S. Domenico bei Florenz im Alter von 79 Jahren gestorben. Ueber 50 Jahre war sie dem großen Künstler die tapfere Gefährtin, und unendlich reich an Sorgen und Elend sind im besonderen die frühen Jahre ihrer Ehe gewesen, die Jahre in Rom, Basel und München, da sie in stillem Heldentum dem mit Krankheit und Brotsorgen aufs stärkste kämpfenden Böcklin helfend zur Seite stand. Ihre Lebenserinnerungen, die 1910 erschienen sind, geben ein Bild dieser Frau, die für Leben und Schaffen Böcklins von nicht geringer Bedeutung gewesen ist.

HAMBURG. Hier ist am 19. Januar d. J. der Tier- und Landschaftsmaler THOMAS LUDWIG HERBST im 67. Lebensjahre gestorben. Da seine koloristisch fein und tief empfundenen Bildtafeln, die in ihrem landschaftlichen Teile vornehmlich Motive aus der engeren hamburgischen Heimat des Künstlers behandelten, beinahe ausnahmslos von der Staffelei hinweg in den Besitz hiesiger privater Sammler übergingen, er überdies im Schaffen ziemlich langsam war, ist Herbst selbst in seiner Vaterstadt nur in intimeren Kreisen bekannt geworden und zur Würdigung gelangt. Trotzdem war (infolge seiner stillen Mitarbeit in den wichtigeren Kunstkommissionen) sein Einfluß auf die Entwicklung des Hamburger Kunstlebens in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts größer als der irgend eines anderen zeitgenössischen Hamburger Malers. Von allen Schulen, die er durchlaufen — Berlin (wo er 1866—69 bei Steffeck zusammen mit Liebermann studierte), Weimar, Düsseldorf, Paris —, hat die Kunst der Seinestadt auf seine eigene Kunst am stärksten und nachhaltigsten eingewirkt, ohne daß indes seine ausgeprägte Eigenart darunter zu leiden gehabt hätte. h. e. w.

MÜNCHEN. Der Schweizer Maler VIKTOR TOBLER, der seit seiner Jugend in München lebte, ist hier gestorben. Geboren 1846 war er Schüler der Münchner Akademie unter Lindenschmit. Er malte mit Vorliebe Bilder aus der Schweizer Geschichte, und die meisten seiner Gemälde fanden in Schweizer Sammlungen Aufnahme. In München fand man seine Bilder in den Glaspalastausstellungen.

ALBERT WELTI LANDSGEMEINDE-FRESKE IM STÄNDERATSSAAL IN BERN

ALBERT WELTI — LANDSGEMEINDE-FRESKE IM STÄNDERATSSAAL IN BERN

ALBERT WELTIS LANDSGEMEINDE-FRESKE IM STÄNDERATSSAAL IN BERN

Von Gian Bundi, Bern

Ein Maiensonntag in den Bergen des Obwaldnerlandes. Auf den noch tief herab beschneiten Höhen liegt Frühlingssonne, das Laub der Bäume ist lichtgrün, und über allem steht ein matter hellblauer Frühlingshimmel. So hat Albert Welti die Landschaft seiner Landsgemeindefreske gesehen, nicht mit Alltagsaugen, vielmehr so, wie sie sich dem Menschen nur an besonders glücklichen Tagen erschließt. Und für die Obwaldner Landsleute ist der erste Maiensonntag auch ein Tag besonderer Art. Sie sind zusammengekommen, um nach Vätersitte gemeinsam über Wohl und Wehe des Landes zu raten. Was hier beschlossen wird, das gilt; dagegen gibt es keine Berufung. Hier ist das Volk der Souverän. Der Mann hängt seinen alten Degen um und zieht in den Landsgemeindering, nicht nur um gutzuheißen, was ihm die vorberatende Behörde vorlegt, sondern um selbst mitzureden und etwa auch einmal eine Regierung zu stürzen, die ihm nicht behagt.

Eine solche Landsgemeinde in einer großen Freske darzustellen, war die Aufgabe, die Albert Welti im Jahre 1907 übernahm; sie füllte die letzten Jahre seines Lebens fast völlig aus und sie nahm ihn auch innerlich stark in Anspruch, denn Albert Welti war ein guter schweizerischer Patriot vom Scheitel zur Sohle. Kein Auftrag konnte ihm willkommener sein und so ging er denn mit Freude und Lust an die Arbeit. Der Grundgedanke, der ihn leitete, war: Die Landsgemeinde als Fest des *ganzen Volkes*. Der Stolz auf das alte Recht, im Landsgemeindering zu tagen, das der Aermste mit dem Reichsten teilt, ist auch in Frau und Kind lebendig. So hält es auch sie nicht zu Hause, wenn der Vater hinauszieht. In den reichen Trachten des Landes lagern die Frauen vor dem Ring. Die Buben aber fechten die Kämpfe, die drinnen mit Worten geführt werden, draußen mit den Fäusten durch. Dem Maler hat es ein besonderes Vergnügen bereitet, seinen eigenen Sohn — es ist der blonde Bub im Vordergrund — kräftig dreinschlagen zu lassen. Sein Freund Wilhelm Balmer aber, der den Entwurf in die Freskotechnik übertrug, hat den Kopf des Vaters Welti auf dem Bilde der

ALBERT WELTI — LANDSGEMEINDE-FRESKE IM STÄNDERATSSAAL IN BERN

ALBERT WELTI — LANDSGEMEINDE-FRESKE IM STÄNDERATSSAAL IN BERN

ALBERT WELTI LANDSGEMEINDE-FRESKE IM STÄNDERATSSAAL IN BERN

ALBERT WELTI LANDSGEMEINDE-FRESKE IM STÄNDERATSSAAL IN BERN

Nachwelt überliefert. Nur halb sichtbar blickt er als äußerste Figur rechts auf den Beschauer herab.

Im Ring selber hält ein junger Landmann gerade eine Rede, er steht (im zweiten Bogen rechts) auf der Mauer und streckt, offenbar zur Betonung einer Kraftstelle, den Arm hoch empor. Die Aufmerksamkeit der meisten Teilnehmer ist auf ihn gerichtet, vom Landammann, der sich auf das Landesschwert stützt, bis zu den Stimmenzählern, die auf einem erhöhten Holzgerüst in ihren weiten Mänteln Platz genommen haben. Besonders ausdrucksvoll ist dieses Motiv bei einem, der auf der entgegengesetzten Seite des Ringes steht (im zweiten Bogen links) und die Hand ans Ohr hält, um ja kein Wort zu verlieren. Das Horchen auf den Redner gab so gewissermaßen die *innere* Disposition. Schwere Mühe aber kostete es Albert Welti, bis er auch über die *äußere* Anordnung mit sich im klaren war. Ich weiß aus seinem eigenen Munde, daß es Stunden gab, wo er daran verzweifelte, die rechte Lösung zu finden. Auf den ersten Entwürfen hatte Welti den Landsgemeindeplatz so gestellt, daß eine von den umschließenden Mauern parallel dem untern Bildrande lief. Wie er nun daran ging, die Volksmenge zu gruppieren, wollte sich nichts recht einfügen. Jeder schaffende Künstler wird schon die Erfahrung gemacht haben, daß das Nächstliegende oft am längsten unbeachtet bleibt. So ging es auch Albert Welti. Er quälte sich wochenlang, ohne darauf zu kommen, daß einzig die quer durchs Bild gelegte Mauer die Schuld an dem Mißlingen trage. Schließlich warf er verzweifelt alles beiseite und machte sich an eine andere Arbeit. So saß er eines Tages über einer Radierplatte, da schoß ihm plötzlich der Gedanke auf: „Und wenn du das Viereck einfach drehtest und statt der Längsseite eine Spitze vornähmest?“ Er griff sofort wieder zu seinen Entwürfen und siehe da, die Lösung war gefunden. Nun ordneten sich die Massen wie von selbst. Zu beiden Seiten der zurückweichenden Mauern war Platz gewonnen für Wache haltende Milizen, für Frauen und Kinder. Und im Innern des Ringes war die Möglichkeit gegeben, die Mittelgruppe viel stärker zu betonen, da nun von der Spitze aus die Linien zurücklaufen und in den Gestalten der Behördevertreter auf dem Podium gipfeln. So ist eine Komposition entstanden, in der die malerische und die stoffliche Bewertung der Einzelheiten in glücklichster Weise geeint sind. Stofflich bedeutsam und malerisch bedeutsam ist nun eines.

Auch dem Nichtschweizer wird bei Betrachtung der *einzelnen Typen* sofort auffallen, daß sie wirkliches Leben in den Zügen tragen. Für uns Schweizer sind sie viel mehr. Alles, was wir hier sehen, ist Geist von unserm Geist. Albert Welti und Wilhelm Balmer sind wochenlang in den Bergen der Innerschweiz umhergewandert und haben reichgefüllte Studienmappen heimgebracht. Was sie dort in schönen Sommertagen gefunden, hat dann den Kartons von Albert Welti das höchst eigenartige Leben verliehen, das heute von der Wand des Saales in die Beratungen des Kollegiums der Ständevertreter hineinleuchtet.

Man kann wohl von „Leuchten“ reden, denn die Farben des Bildes sind von jener satten, tiefen Glut, die man auch in den Oelbildern des Meisters bewundert. Wilhelm Balmer hat es verstanden, die farbigen Werte des Oelentwurfes genau festzuhalten. Der früher etwas düstere Saal ist wie verwandelt, seit die Landsgemeinde-Freske die Wand schmückt.

Es soll allerdings nicht verschwiegen werden, daß die Arbeit Weltis auch Gegner gefunden hat, in der Hauptsache Vertreter der Ansicht, im Freskobilde müsse die Fläche Fläche bleiben. Sie dürfe nicht zu Raum vertieft werden. Ueber die Richtigkeit dieses Axioms läßt sich reden, nur muß doch wohl in Betracht gezogen werden, von welcher Art der Raum ist, für den man das Kunstwerk bestimmt. Große flächige Figuren können ungeheuer wirken, wenn der Raum ihnen entspricht. Das wäre in unserm Falle sicher nicht eingetroffen. Die Freske ist sechs Meter hoch und zu ihrer Betrachtung bleibt nur eine Entfernung von zwölf Metern. Albert Welti, bei aller phantastischen Inspiration eine eminent sachliche Natur, hat das in Betracht gezogen, und darum hat er, unbekümmert um Mode und Richtung, die Freske so gemalt, wie sie seiner Meinung nach gerade für diesen Raum gemalt werden mußte.

HEINRICH REIFFERSCHEID — AN ALBERT WELTI (RADIERUNG)

VOM MALER UND RADIERER HEINRICH REIFFERSCHEID

Von J. A. Beringer

Ein Künstler, wie Heinrich Reifferscheid, kann die Betrachter seiner Werke leicht in Verwirrung bringen. Denn einmal, im größeren Teil seiner Werke, stellt er sich als ein Meister von ungewöhnlicher Intensität und Elastizität des Ausdrucks vor: in seinen *Radierungen*. Dann aber zeigt er, noch weniger reich, aber mit voller Klarheit, sich als unermüdlicher Problemsteller: in seinem *Malwerk*. Und doch ist bei näherem Zusehen der inneren Einheit seines Schaffens, der „bestimmenden Idee seiner Kunst", leicht beizukommen, wenn man nur das Wesen jeder Ausdrucksart in den Urgründen erfaßt.

Der sonnenklare Ursprung der Kunst Reifferscheids im Verein mit ihrer vollendet klaren Ausdrucksweise sollte auf unmittelbares Verständnis und allgemeine Teilnahme rechnen können. Im Schaffen dieses Künstlers lebt und wirkt der Geist, der in der deutschen Kunst allzeit wirksam und wesentlich gewaltet hat: der Wahrheitsdrang, der die Erscheinungen um ihrer selbst willen darzustellen liebt und der im endlichen Dasein der Dinge das Unendliche ahnen läßt. Zur Ergänzung dieses Realismus geht die Phantasie nebenher, die aus irrealen Gegenständlichkeiten eine Daseinswelt aufbaut.

Das verklärende Schaffen, das den endlichen Dingen der Welt mit ihren Formen und Farben den Wohlklang im Raum zu geben weiß, beruht im wesentlichen auf der künstlerischen Vereinfachung, auf der Herausstellung des Wesentlichen der Erscheinungsform. Die erdichteten Bilder einer innerlich geschauten Welt erfüllen den leeren Raum mit Mannigfaltigkeiten, so daß ein rhythmischer und dynamischer Wohllaut entsteht. Je reiner und eindeutiger, je feiner und leidenschaftlicher, je eindringlicher und sicherer ein Künstler empfindet, um so bestimmter und vielsagender wird das Kunstwerk werden, das durch das einigende und ausgleichende Mittel des Lichtes sinnliches Schauen und seelisches Empfinden gleichermaßen zum Ausdruck bringt.

HEINRICH REIFFERSCHEID — AN THEODOR STORM (RADIERUNG)

H. REIFFERSCHEID

AN EDUARD MÖRIKE (RADIERUNG)

Der feinsinnige Peter Halm hat Reifferscheid das nötige Handwerkliche für Form- und Raumdarstellung mit auf den Weg gegeben. Aber es lebte in ihm von Anfang an noch ein anderer Wille, als jener, der nur nach Natur und Sachlichkeit und ihren poetisierenden Möglichkeiten ausging. Ihn beherrschte alsbald das Postulat des Malerischen: das Licht, das bald als Farbenklang, bald als Gegensatz von Schwarz und Weiß, bald als die alles vergoldende und verklärende Aureole von Tonwerten zu sprechen wußte, aus denen die Farben geheimnisvoll aufzublühen und sich zu entfalten begannen. Es ist zweifellos für den Kenner, daß die Licht- und Farbenphänomene die eigentlichen und wesentlichen Probleme in der Kunst Reifferscheids sind. In den frühen Gemälden heben sich die noch ziemlich zähflüssigen, kräftig nebeneinandergesetzten Farben wirksam von den neutralen Gründen ab. Aber diese auf starke Lokalfarbigkeit und auf Formbildung ausgehende Koloristik wandelt sich alsbald. Innenlicht, künstliches Licht beginnt den Raum zu verdeutlichen, zu bilden und die Farben abzudämpfen. Die im „Tobias“ (1909) mit zwei Lichtquellen erreichte Stufe wird rasch erweitert. In Werken, wie „Abendzeitung“ (1910), „Unterhaltung“, „Briefschreiberin“ (1911), „Lesende Dame“ (1913) werden die Tonverhältnisse auf dem Gold des künstlichen Lampenlichtes oder gedämpfter Tagesbeleuchtung, dem Braun des Bodens und der Möbel und dem Weiß von Gewändern, Papier, Wänden aufgebaut und mit dem gedämpften Rot in Teppichen und Ueberwurftüchern durchglüht, bis sie in dem strahlenden Goldton „Am Spinett“ (1914) durch Kerzenlicht und Gewandrot ein inneres Feuer und eine machtvolle Leuchtkraft erhalten. Neben dieser Tonmalerei mit warmen Farben im gebrochenen Licht — man könnte sie Variationen in Moll nennen —, gehen aber auch Werke in Dur einher. Die farbige Dominante wird hier in kaltem Blau gehalten, zu dem Weiß, Braun und Grün, fein abgestimmt, kontrastieren und die harmonischen Fülltöne bilden. „Morgensonne“ (1910), „In Gedanken“ (1911), „Das blaue Zimmer“ (1913) gehören hierher. Wenn nicht alles trügt, werden sie auch das Freilicht erobern helfen und als Landschafts- und Interieurbild dort feststehen, wo die moderne Malerei in Form- und Farblosigkeit versinken mußte. Denn so viel auch Reifferscheid aus niederdeutschen Einflüssen an Lichtproblemen gewonnen haben mag, so löst sich sein starkes Form- und Raumgefühl doch von der Realität nicht los und versinkt nicht in der Mystik irgendeines neuzeitlichen -ismus.

H. REIFFERSCHEID — BILDNIS (RADIERUNG)

Davor bewahrt ihn die strenge Form heischende Schwarzweißkunst. Aber auch hier spielt das meist freie Licht die verklärende Rolle. Reifferscheid wirkt, da er vom ersten Blatt an nicht so sehr nur auf das Graphische, als auf ein Zusammenklingen von Griffel- und Lichtwirkung ausgeht, außer durch feste, formale Fassung auch hier malerisch weich und farbig, indem er mit feinstem Bedacht das Helle des Papieres gegen den schwarzen Strich der Radiernadel oder die tonige Aetzfläche setzt. Er arbeitet also das Leuchtende des Papieres gegen die dunkeln Töne der Griffelarbeit heraus. Daher haben seine Blätter auch bei tonigem oder dunklem Charakter doch etwas Lichtstrahlendes, Flimmerleuchtendes. Dieses niederdeutsche Element, das in dem Schlesier so merkwürdig sich mit der festen

HEINRICH REIFFERSCHEID — STROHSCHOBER (RADIERUNG)

HEINRICH REIFFERSCHEID

AN ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF (RADIERUNG)

HEINRICH REIFFERSCHEID DAS DIKTAT (GEMÄLDE)

Formgebung des Oberdeutschen verbindet, wird durch den eigenartigen Rhythmus der Massen- und Lichtverteilung zu einem musikalisch wohllautenden Strom, der sich wie eine Flut von Tönen und Harmonien über das Bildganze ausbreitet. Das ist es auch, was den wesentlichen Charakter seiner Griffelpoesien ausmacht, wie sie in den Widmungsblättern an Ad. Stifter, an E. Mörike (1901), an Th. Storm, an A. v. Droste-Hülshoff (1903), an A. Welti (1914) und an Shelley (1909), in einem Exlibris zu eigenem Gebrauch, vorliegen. Wir haben in diesen Höhenmarken seines griffeldichterischen Schaffens die Zeugnisse epischer und lyrischer Ausdrucksweisen, deren Einheitlichkeit in der reichbewegten, form- und seelenerfüllten Innenwelt des Künstlers beruht. Man steht hier ebenso jenseits der klaren Formensprache der Klassik, wie neben der zerfließenden Gefühlswelt romantischen Schwärmens. Da spricht ein Künstler, der für klares Schauen und leidenschaftliches Empfinden die sicher beherrschte Ausdrucksweise hat.

Es gehört zum Reizvollsten, in Reifferscheids graphischem Werk die Flutungen vom Lyrischen zum Pathetischen, vom Beschaulichen über die Lyrik zum Epischen und Erhabenen hin zu verfolgen und doch die strenge Sachlichkeit zu sehen, mit der er die Möglichkeiten der Technik zum Ausdrucksmittel künstlerischer und seelischer Werte macht.

Es liegt im Wesen des Impressionistischen, eines Zuges, der in den Jahren 1908—1910 bei Reifferscheid nicht fehlt, daß es auf Raumwirkungen verzichtet und nur das Momentane einer Erscheinung zu fassen sucht. Das Technische solcher Werke verlangt größte Geschmeidigkeit und Sparsamkeit in Linien und Tonwerten. In kleinen Landschaften sehen wir auch diese Probleme angeschnitten und gelöst, allerdings nur als Wege und Mittel in dem großen Streben der Erfassung der atmosphärischen Probleme in ihrer Wirkung auf Form, Raum und Ausdruck, wie sie etwa die großen Platten zum „Gewitter in den Bergen“ (1901), dem „Heuhaufen“ (1908), „Holländische Landschaft“ (1902), dem „Gartenfeld“ (1909), in der „Pappelallee“ (1913), sowie auch in den Porträtradierungen der „Frau am Fenster“ (1912), des „alten Mannes“ (1906), der „Dame

im Lehnstuhl“ (1912) usf. so meisterlich bewältigt sind. Ein besonderes Wort verdienen neben den jeden Ausdrucks und jeder Stimmung fähigen Landschaftsradierungen und neben den vielen glänzenden Porträtradierungen noch die Architekturblätter aus der venezianischen Zeit (1912). Nichts würde so betont das hervorragende Können Reifferscheids bekunden, als diese Blätter, deren Reiz in der herrlich einfachen Sicherheit und Ausdrucksfähigkeit des Striches besteht. Wie die Perspektiven und Silhouetten mit der Massenbeherrschung zusammengehen, wie bildmäßig und farbig bei allem rein graphischen Charakter diese Platten wirken, das gehört neben der über die landschaftlichen Blätter ausgegossenen Poesie zum Besten der modernen Graphik.

Die 100 größeren und kleineren Platten und das reichlich 1½ Dutzend Gemälde sprechen mit Klarheit und Kraft von einer Kunst, die ebensosehr auf eigenem Grund gewachsen ist, wie sie den Schatz ererbter deutscher Kunstweise mit neuem und besonderem Sinn zu verwalten und zu erweitern weiß.

HEINRICH REIFFERSCHEID AM SPINETT (GEMÄLDE)

BENNO ELKAN „RUHENDE." GRABMAL IN DORTMUND. BRONZE UND KALKSTEIN

BENNO ELKAN

Von Ernst Blass

„Wenn der Künstler nicht zugleich Handwerker ist, so ist er nichts, aber das Unglück! unsre meisten Künstler sind nur Handwerker!" Dieser Goethesche Satz leite uns in das Werk des Bildhauers Benno Elkan. Denn er ist heute wieder wahr, wenn wir dem Wort „Handwerk" den weitesten Sinn geben, den es als Gegensatz von „Kunst" annehmen kann, und unter ihm nicht allein die manuelle, rein technische Geschicklichkeit verstehen, sondern darüber hinaus alle menschlichen Fähigkeiten des Schauens, des Aufnehmens und Verarbeitens. Seien wir uns darüber klar: alles das ist „Handwerk", gemessen an dem, was den eigentlichen Kern des Künstlerischen bedeutet, dem Willen zur Schöpfung, dem Verlangen, ein neues, fertiges, in sich beschlossenes Bild in die Welt und in die Zeiten zu senden. Alle Tätigkeit des Auges und der Hand ist zwar wesentlich für die Schöpfung von Kunstwerken, doch es ist nur die unentbehrliche Vorarbeit im Rohstoff, aus der erst die unerklärliche Schöpferkraft das eigentliche Kunstgebilde entstehen läßt. Allerdings ist dieses Manuelle und Optische eine Zeitlang bei uns gegenüber dem stofflichen Inhalt unterschätzt worden. Aber als man sich darauf besonnen hatte, daß Kunst nicht identisch ist mit Spiegelung des Lebens in seinen Gedanken und Augenblicken, daß Aehnlichkeit und Wahrscheinlichkeit in der „Kunst" ja nur das Massenhafte des Lebens vermehren helfen, hatten wir als Rückschlag und neuen Anfang den Kult des „persönlichen" Sehens, die Hochschätzung des Eindruckshaften, das Lob des Artifiziellen und des technischen Ausdrucks. Auf die Zeit der Spiegelung folgte die Zeit eigenen Schauens, an die Stelle des

BENNO ELKAN

„TODESGANG." GRABMAL IN DORTMUND. BRONZE UND GRANIT. FIGUREN ÜBERLEBENSGROSS

BENNO ELKAN „HELDENKLAGE.“ DUNKELGRÜNER POLIERTER GRANIT. MEHRFACH LEBENSGROSS AUSGEFÜHRT VON DER VEREINIGUNG DEUTSCHER GRANITWERKE

BENNO ELKAN HELDENKLAGE

BENNO ELKAN „HELDENKLAGE“

BENNO ELKAN „VERHALLENDES LIED.“ GRABMAL IN DORTMUND. BRONZE UND GRANIT. FIGUR LEBENSGROSS

geschilderten Gedankens trat die technische Bewältigung. Allein diese Zeit, die auf eine Zeit der Unkunst folgte, war auch nur eine Vorbereitung zur Kunst, und das Pleinair der Impressionisten nur ein Zwielicht, allerdings, wie wir hoffen, die Dämmerung eines neuen Tages. Die wirklichen Künstler, die in ihren Anschauungen lebten, waren ihnen zum Trotz, nicht ihretwegen Künstler. Auch das Optische gehört noch zur Vorarbeit, noch zum Handwerk, wie wir es im Anfang gesagt haben, und das Kunstwerk beginnt erst mit der Verwirklichung einer metaphysischen „Richtung“, einer schöpferischen Kraft. Freilich wirkt die Kraft sinnliche Gestaltungen und nicht nur mit dem Werkzeug bearbeitete Ideen, Flau-

WETTENDORF

BENNO ELKAN „DER STEIN DER KLAGE.“ GRABMAL IN WICKRATH, RHEINLAND. KALKSTEIN. FIGUREN DOPPELT LEBENSGROSS

BENNO ELKAN FIGUREN VOM „STEIN DER KLAGE“

bert wußte, daß alle Kunst im hohen Sinne Plastik, Dreidimensionalität hat, das heißt körperhaft für sich besteht, ohne daß man Erinnerungen und Erfahrungen aus dem empirischen Dasein herbeirufen muß.

Diese Abläufe und Vollzüge mußten hier angedeutet werden, weil sie wesentlich sind für den Künstler, der hier beschrieben werden soll, den Bildhauer BENNO ELKAN. Denn in seinen Gestaltungen erkennt man das wieder neue Bewußtsein ihres Schöpfers, das ihn darüber belehrt, wieviel mehr die Kunst ist und erfordert, als das bloße technisch bewältigte Kundegeben von dem, was das schöpferische Auge erblickt und aufgenommen hat, wieviel das Künstlerische mehr ist als Natur, durch ein Temperament gesehen. Elkans Gebilde weisen wieder auf die schöpferische aktive Arbeit, die zu allen Zeiten des Künstlers wahres Wesen bedeutet hat, seine Anstrengung und seinen Antrieb. Hier ist die Rezeption und die Konzeption unsichtbar und Vorzustand geblieben, und das unterscheidet seine Werke von denen anderer: sie sind nicht nur Empfängnisse, sondern Geburten, mit dem eigenen Blut und Schmerz bis zum selbständigen Leben gebracht. Seine Bildwerke sind bis zur sinnlichen Existenz gediehen, gerade weil sie nicht Vermischungen sind aus empirisch Erlebtem und schöpferisch Erfaßtem, weil nach aller Rezeption das mächtige, inhaltlose, oft sehr schmerzhafte Gefühlserlebnis einsetzte, das metaphysische, das den Künstler zum Gestalten drängt.

In den Werken von Benno Elkan objektiviert sich keine seelische Spezialität, sondern die Art des wahren Künstlers, in ihnen sind keine Ueberreste empirischen Menschentums, wohl aber Spuren schöpferischer Persönlichkeit, der der Künstler nichts und alles das Werk sein soll. Und das ist ein Phänomen, das in den letzten Zeiten selten geworden ist, und dessen Verbreitung wir von der Zukunft erhoffen. Elkan gehört zu den Künstlern,

deren Gesinnung wieder maßgebend zu werden beginnt, und deren Ziel es ist, jener schöpferischen Macht ihres Innern ungeteilt zu dienen. Da ist alles Streben zur Vollendung, zum Fertigen und Ganzen. Und dem gestaltenden Grundinstinkt und Willen sind die anderen Kräfte untertan. Hier waltet die handwerkerliche Treue und Rüstigkeit, ohne die das Ziel unerreichbar wäre, hier tut die Tüchtigkeit ihr Bestes, und die fleißige Ergebenheit ist an der Arbeit für das Gelingen. Und wenn auch gesagt wurde, daß der Künstler das Bewußtsein seiner Aufgabe besitze, der Verwirklichung geträumter Formen nachzustreben, so ist dennoch solches Bewußtsein nur die naive Empfindung der eigenen Grundrichtung, die ihm einen Weg bestimmt hat, zu dem jener sich zugleich entschloß. Der Entschluß aber und das Bewußtsein ist das Neue, Unterscheidende und Ausgezeichnete, das einer werdenden Klasse von Künstlern eigentümlich sein dürfte, die in die üppige Wildnis der letzten Dezennien die große Klarheit und den würdigen Aufbau zu bringen berufen ist. Wie aber zu jedem einzelnen Gebilde Benno Elkans der Entschluß nur ein Gehorsam ist, ein dem schöpferischen Trieb Gehorchen, eine Wahl nicht bleibt, und der Wille bis zur Tat eine gebundene Marschroute geht, die er sich selbst befiehlt, so ist auch das Gesamtwerk des Künstlers ein Immer-tieferschreiten, ein Vordringen zum Wesentlichen des eigenen Vermögens, ein Gereinigtwerden von den Zufällen der seelischen Verfassung, eine Vereinfachung, Vertiefung und Befestigung. Diese Vereinfachung ist aber in der Kunst ein Reicherwerden, und diese Gebundenheit die Befreiung des mächtigsten Instinktes, der durch die Hemmungen und Fesseln alltäglichen Seins und der „freien“ Wahl bisher gefangen war.

Die Kunst Benno Elkans hat sich bisher hauptsächlich in Grabmalen, Bildnisbüsten und Medaillen ausgewirkt; neben ihnen stehen einige Statuetten (wie der bekannte Flötenspieler, in dem die Stimmung des Vorfrühlings ist, das

BENNO ELKAN — FIGUREN VOM „STEIN DER KLAGE“

Kahle und der erste Lenzwind) und einige Bildnis-Bleistiftzeichnungen von großer Klarheit und Sachlichkeit, beseelt von einem weichen Werben um Schönheit. Die bedeutendste Leistung dieses Künstlers aber ist Plastik, die er für die Toten schuf. Hier ist sein Wirken und seine Stellung in Deutschland durchaus einzig, und wertvoll die wechselnde Gestaltung, die er dem Grabmal in reichen gedanklichen Vertiefungen gab. Zur Schönheit klingender Kompositionen fügte er — das zeichnet ihn aus — eine Bedeutung des Inhalts, den Wert von Gefühlen und Gedanken. Der Tod ist für ihn zu vielen Gesichten und Gestalten geworden, und jedesmal ist dem neuen Fühlen die neue Form gebildet worden, das Elkansche Grabmalswerk umfaßt viele Vorstellungen und Arten menschlicher Klage um ewigen Abschied.

BENNO ELKAN „DIE BERGPREDIGT.“ GRABMAL IN GODESBERG A. RHEIN
MUSCHELKALK UND BRONZE

BENNO ELKAN

„PERSEPHONEIA“. GRABMAL IN DORTMUND
BRONZE UND GRANIT. FIGUR ÜBERLEBENSGROSS

BENNO ELKAN PROFESSOR WILHELM TRÜBNER (BRONZE)
Im Besitz der Städtischen Kunsthalle, Mannheim

Hier ist der Schmerz und die Verzweiflung, das irre Weinen und das stumme Aufgeben, die Zuckung und das Erkennen, wie sehr du beraubt bist — und mehr, als alles das: Der Tod, der das Leben zurücksaugt in unendlicher, gestaltloser Allmacht und es mit einer Woge von Lethe lösend berührt. Man sehe an den Gestalten eines der letzten und reifsten Werke, des „Steins der Klage" (Abb. S. 259—61), zu wie verschiedenen Formen die Arten des Schmerzes wurden, wie jede Stimmung in den Linien adäquat ausgesprochen ist, wie hoffnungslose Zerknirschung riesige Schultern beugt, wie Leidenschaft und Sehnsucht schmerzhaft ins Weite strebt und an den Fesseln zerrt, wie der Mensch ermüdet in der Bewegung dessen, dem etwas Nahes entrann, wie die Abwehr einschläft, und die Linien dessen, den der unnennbare Schmerz bei aufgehobenen Armen überwältigte und versteinerte. Meist ist die Form das Relief, und der Masse des Steines ist alles künstlerische Leben der Gebärden und der Erscheinung entbunden und dennoch ewig verbunden. Darin liegt eine traurige Weihe, und wie die Gestalten Leben gewonnen haben und selbständigen Ausdruck, sind sie dennoch mitten im Dasein vom Tode des Steines umfangen; zum Leben erwacht, sind sie in ihrem Herausstreben aus dem Stein aufgehalten, zwischen Materie und befreites Leben gebannt. Hier ist das bedeutende Wesen des Reliefs verstanden und geformt. Doch etwas anderes noch gilt von den Gestalten. Sie sehnen sich auch aus

FRANK WEDEKIND · MCMXXIV ·
B·E·

BENNO ELKAN

·1863· ·1913·
BENNO ELKAN
ZUM GEDÄCHTNIS AN DIE 50 JÄHRIGE TÄTIGKEIT IM DIENSTE DER ILSEDER HÜTTE

GERHARD LUCAS MEYER·

B·E·
DR·LUDWIG FRANK·

STIRB UND WERDE!
3·9 1914
BENNO ELKAN

BENNO ELKAN MEDAILLEN

(Wedekind-Medaille im Verlag Kleine Kunsthalle, Berlin W 30)

BENNO ELKAN KARL EINSTEIN (BRONZE)

dem menschlichen Umkreis heraus, sie sind übersinnlich, sie würden sich auflösen, könnten sie sich erheben. Und hierin zeigt sich das Wesen dieser Kunst, von der Emersons Wort gilt: „Der Gott oder der Held des Bildhauers erscheint immer in dem Uebergang von dem, was den Sinnen darstellbar ist zu dem, was es nicht ist." Diese Erscheinungen haben eine Sinnlichkeit, dennoch sind sie zugleich Kinder abstrakten menschlichen Empfindens. Alles in ihnen, ihre Linien und Verhältnisse, in gesteigertem Maße dann die Form, die Gestaltung der Gesamtform im umschließenden Kubus oder ihr Vorschießen in ihn ist die Sprache menschlichen Gefühls, ins Abstrakt-Plastische übersetzt, Formung geistigen Fühlens von Lust und Beglückung in geometrischen und räumlichen Werten. Am „Stein der Klage" haben wir das schon gefunden. Anders in der „Bergpredigt" (Abb. S. 262); hier ist die Aufgabe eine „Darstellung" wirklichen Geschehens, und das bedingt die naturähnlichere Formung. Doch als Unterton erklingt hier die sonderbare, zarte Bewegung der Massen, sei es als Flächen geometrischer Figuren, sei es in der Dynamik feinster Hebungen und Senkungen als Relief. Und im „Todesgang" (Abb. S. 255) ist die Vereinigung metaphysischer und realer Elemente gelungen zu einem Werk, zugleich lebendig und mythenhaft. Wie weit im einzelnen die kompositorischen Lösungen geglückt, die Aufgaben bewältigt sind, die Antwort darauf scheint nicht in unsere Erörterung zu gehören, die nur das Wesen der schöpferi-

BENNO ELKAN HOFKAPELLMEISTER A. BODANZKY-MANNHEIM (BRONZE)

schen Wirkenskraft bezeichnet. — Manche Grabmäler sind Rundplastiken, und sie verhalten sich zu den Reliefs wie Schauspiel zur Elegie. Das gilt, obwohl auf den Reliefs meist Szenen gebildet sind und hier nur Einzelfiguren. Dennoch ist in diesen eine dramatische Bewegung gegeben, ein selbständiges Wandeln und Erleiden, das sie von der verschlossenen Lyrik der Reliefgestalten unterscheidet. Die letzte Gestaltung Elkans ist die große „Heldenklage" (Abb. S. 256/57), ein einfaches und reiches Trauerspiel, in dem jeder Schatten, jeder Wurf, jede Falte aufsteht zu einem ganzen Volk von tausendjähriger und heroischer Klage. Eine

BENNO ELKAN — HILDEGARD ENGELING (BRONZE)

Riesenempfindung hat sich hier ausgesprochen in einem Werk von vielfacher Lebensgröße, in einer Technik polierten Granits, die seit Aegypten nicht gesehen ward, in der dunkelgrünen Schönheit norwegischen Steines. Und in anderen Schöpfungen ist ebenso ein großes Gefühl sinnliche Gestalt geworden, und keines hat verloren, nicht das Gefühl und nicht die Form. Das „Verhallende Lied" (Abb. S. 258) ist die Sinnlichwerdung sehnsüchtigen Lauschens, alles mündet in diesen einen Strom. Das ist kein literarisches Sinnbild, aber ein großes Bild. Und ebenso die „Persephoneia" (Abb. S. 263), die der Künstler zweimal erschuf. Hier ist die Schwermut herbstlichen Abschieds gebildet und alle Richtungen und Verhältnisse dienen diesem einen Zug. Weitbekannt ist die farbige Gestaltung dieses Werks, eine jähe Steigerung des Gefühls in die mystische Region der Farbe, ein in den starken Farben geheimnisvoller Halbedelsteine gewagter Wurf, ganz fern von allem Naturalismus. Und das ist das Bedeutsame dieser Kunst, daß alle Formen und Gefühle der Außenwelt in ihr zu dem einen Einzigen führen, das allein nottut. Hier ist nicht nur Gesehenes und nicht Illustration, sondern das Einswerden von Innerem mit Aeußerem, selten in unserer Zeit und bereits der heraufkommenden Kunst angehörend.

Die Porträtplastik führt auf das Real-Gegebene zurück, aber ebenso sind die Büsten Benno Elkans nichts anderes, als reine, eigengesetzliche Skulptur, zu der Menschenköpfe nur die Anregung waren. In fast allen von ihnen sind viele Einzelzüge, Nuancen des empirischen Lebens beibehalten und bejaht worden als Schöpfungen der Natur, aber über sie hinaus und gegen sie ist dem Stoff eine in sich abgeschlossene Plastik abgelistet und abgerungen worden, und was da ist, ist erst in zweiter Linie Menschenkopf und zuerst eine heftig entstandene Form. „In Nase, Stirn, Kinn wollen die innewohnenden, abstrakten Formen

sich ausdrücken. Ihre Kegel, Prismen, Dreiecke wollen in ihrer eigenen, absoluten Sprache gehört sein! Die stummgeborene Form will schreien!" so nannte Benno Elkan das selbst. Und man betrachte die Köpfe, die er zuletzt bildete, ob sie nicht einheitlich und in hohem Sinne komplett sind, der analytische Kopf des Juristen v. Bar, der sich dem Rein-Plastischen noch am ehesten entziehen könnte als nicht ganz formbar und immer noch empirisch, hier aber gefaßt ist, der Zynikerschädel des Literaten Einstein (Abb. S. 266), ein bis zur Monumentalität vermochtes Stück, und das erleuchtetjähe Musikerhaupt Artur Bodanzkys (Abb. S. 267), vielleicht die tiefste Porträtformung Elkans neben der vollendeten Flechtheim-Büste. Auch die Antlitze Trübners (Abb. S. 264), Pascins, Eugen d'Alberts gestaltete er.

Wenn es in den Köpfen und Masken darauf ankam, das empirisch Gegebene in die skulpturale Form umzuwandeln und zu diesem Zweck es erst völlig einzudampfen und einzustampfen, damit das Neue rein entstehen könne, ist der Sinn von Elkans Medaillen ein anderer. Hier tritt die Außenwelt mehr in ihre Rechte und findet ihre Würdigung. Die von der Natur hervorgebrachten Gesichter sind hier in ihrer Einmaligkeit, in ihrem klarsten und kristallenen Ausdruck beschworen und unvertauschbar gebannt. Das ist kein Naturalismus der äußerlichen Aehnlichkeit, wohl aber eine Wirklichkeit, in ihren Wesenszügen erhöht und geklärt. Obwohl ein besonderes Schauen hier wirkt, ist dennoch alles mehr Wiedergabe als Schöpfung, aber das Wesen, der formale Sinn der Menschengesichter auf die prägnanteste Formel gebracht, voll Geist der wechselnden Erscheinung von Typen und Charakteren jeweils eine ihnen allein entsprechende handwerkliche Uebersetzung gegeben.

BENNO ELKAN — ANNA RICHTER (BRONZE)

Das Schaffen Benno Elkans scheint noch im Aufsteigen zu seinem Zenith; des Künstlers durch autodidaktische Not zu steter Wachsamkeit gedrängter Verstand und unzersplitterte Einbildungskraft lassen daran glauben. Der Siebenunddreißigjährige, der im schönsten Deutschland auf einer Anhöhe an der Bergstraße — in Alsbach bei Darmstadt — lebt, enthoben dem unreinlichen Getümmel, hat wohl die Kraft und die Ruhe, die sein Gesamtwerk weiter reifen wird. In diesem Künstler herrscht der namenlose Trieb zur Schöpfung, zur Bildung selbständiger Form. Alle Widersprüche seiner Seele, der schwermütige Hang zum Heroischen und der durchdringende Wirklichkeitsblick, das umdunkelte Pathos und die scheue Lyrik seiner künstlerischen Natur —, alles wird wesenlos und vereinigt sich in dem großen Trieb zur Formung reiner skulpturaler Gestalt. Und so scheint es, als sei dieser Künstler berufen, in der anhebenden geläuterten Zeit erfüllt und gelassen an seiner Stelle zu stehn, seiner einen Aufgabe getreu.

KARL BUCHHOLZ — LANDSCHAFT

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

AUSSTELLUNG DEUTSCHER MEISTERWERKE DES 19. JAHRHUNDERTS IM SALON GURLITT-BERLIN

Von E. Plietzsch

Die erste Ausstellung von Werken deutscher Meister des 19. Jahrhunderts, die der Salon Gurlitt in Berlin zum Besten der Kriegshilfe für bildende Künstler veranstaltet, bringt recht interessante und zum großen Teil bisher unbekannte Werke aus Privatbesitz zum Vorschein, so daß man den folgenden Ausstellungen mit den besten Erwartungen entgegensehen darf. Ein paar frühe Arbeiten namhafter Maler lehren wieder einmal, daß Werke junger Künstler nie vorsichtig genug beurteilt werden können. Wie oft erlebt man, daß Künstler, deren erste Schöpfungen Großes verheißen, schon nach wenigen Jahren, wenn die Genialität der Jugend erschöpft ist, mäßige alltägliche Dinge schaffen und herb enttäuschen. Wäre hingegen etwa Rembrandt im Alter von 20 oder 25 Jahren durch einen Unglücksfall ums Leben gekommen, so hätte kein Mensch auf Grund seiner befangenen frühesten Arbeiten ahnen können, daß einer der gewaltigsten Künstler dahingerafft worden wäre. Die Ausstellung bei Gurlitt bietet gleichfalls Beispiele dieser Art dar. Von Ludwig Knaus und Paul Meyerheim sieht man hier Jugendarbeiten und von Anton von Werner frühe Bilder, die zu großen Hoffnungen berechtigen. Nun haben sich Meyerheim und Knaus zu liebenswürdigen und gefälligen Künstlern und Anton von Werner zu einem Maler von achtunggebietendem Können entwickelt — die genialen Schöpfungen, die man auf Grund dieser frühen Werke hätte

Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

ARNOLD BÖCKLIN
BADENDE NYMPHEN

ANSELM FEUERBACH — BILDNIS EINER RÖMERIN
Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

erwarten dürfen, sind sie uns aber alle schuldig geblieben. Von FEUERBACH und MENZEL hingegen sind neben bedeutenden Werken Jugendwerke ausgestellt, die einen recht schwachen und belanglosen Eindruck erwecken und die kaum in einer Beziehung auf die späteren großen Schöpfungen dieser Meister hindeuten. Daß auch Menzel und Feuerbach das geniale Können nicht mühelos in den Schoß gefallen ist, daß ein Teil ihres Genies durch Fleiß, durch ernsthafte Beschäftigung mit den Problemen der Malerei und Zeichnung erworben wurde, erkennt man hier aufs deutlichste. MENZELS 1837 entstandenes Frühwerk „Der Feind kommt“ ist ein branstiges Historienbild mit steifen, unbeholfenen Figuren, das in dieser Ausstellung einen seltsamen Gegensatz zu manchen fast allzu korrekt durchgezeichneten Blättern der späteren Jahre bildet, die mit scharf erfaßten Details überladen sind. Geistreich in der Durchführung sind zwei zart und duftig behandelte kleine Landschaftsstudien und das 1853 entstandene Gemälde einer nächtlichen Feuersbrunst, das zu den freiesten und malerischsten Schöpfungen seiner besten Zeit gehört. Eine leere, kraftlose „Pietà“, die FEUERBACH im Alter von 20 Jahren schuf, besitzt lediglich kunsthistorisches Interesse, ebenso das um 1860 entstandene Simsonbild. Dieser Entwurf steht den bunten deutschen Historienmalereien jener Zeit näher als Feuerbachs späteren großen Schöpfungen, von denen der 1869 entstandene, frisch und lebendig erfaßte Entwurf zum „Gastmahl des Platon“ bestes Zeugnis ablegt. Die Landschaften der fünfziger und sechziger Jahre stehen unter den Werken Feuerbachs, der mit 26 Bildern den Gesamteindruck der Ausstellung beherrscht, am höchsten. In diesen mit unbeirrbarer Treue abgemalten simplen Naturausschnitten macht sich der auf große Formen achtende Sinn eindrucksvoll geltend und sie sind monumentaler empfunden als die „großzügig“ stilisierte „Landschaft mit Schafen“ aus dem Jahre 1873. Auch

ANSELM FEUERBACH — LANDSCHAFT MIT FELSEN

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

im rein Malerischen sind sie reicher und belebter als die späte Landschaft mit ihrem stumpfen Ton. Die ausgestellten frühen Bildnisse lassen nur wenig von Feuerbachs Stil der reifen Zeit ahnen. Das Bildnis einer Römerin aus dem Jahre 1860, dessen Behandlung nicht gänzlich frei von gefälliger Glätte ist, steht seinen späteren, groß aufgefaßten herben Porträtwerken noch am nächsten. ARNOLD BÖCKLINS kleine Sommerlandschaft des Jahres 1866, die unter einem blauen Himmel badende Nymphen neben einem gelben Aehrenfeld zeigt, entzückt durch die zarte Malerei, die den Duft und den Glanz eines heiteren sonnigen Tages auf zarte Weise festhält. Sein „Altrömisches Maifest" (1870) weist in den landschaftlichen Partien gleich gute malerische Eigenschaften auf. Der farbige Klang der wogenden Gewänder tanzender Paare, deren Farbenstrudel die laute, sinnliche Freude rauschend ausdrückt, wird leider durch das grell herausfallende Rot einer stehenden Figur beeinträchtigt. LEIBL, SCHUCH und TRÜBNER kommen mit Bildnissen ihrer besten Art vorzüglich zur Geltung. Von Leibl sieht man unter anderen das weich und tonig ausgeführte Bildnis seiner Nichte, von Schuch das „Porträt Hagemeister", das merkwürdig an ähnliche famose Oelskizzen Wilhelm

Ausstellung Fritz Gurlitt,
Berlin

ADOLF VON MENZEL
REISEPLÄNE

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

ADOLF VON MENZEL
FEUERSBRUNST

ANTON VON WERNER — IM GARTEN

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

Buschs erinnert. Trübners „Atelierszene“ interessiert durch das Nebeneinander zweier Stile. Die linke Partie des reich aufgebauten Bildes entstand, als Trübner seine wundervoll tonig und zart behandelten Bilder schuf. Es wurde vollendet, als er sich einen pastoseren Auftrag, einen energischeren, rasch absetzenden Pinselstrich angeeignet hatte. Trotz dieses technischen Zwiespaltes geht die später vollendete rechte Hälfte mit der zuerst entstandenen linken gut zusammen. An den beiden Frauenbildnissen KARL STAUFFER-BERNS erkennt man die sichere Hand des Zeichners; als Malerei sind sie ziemlich glatt und konventionell. Durch temperamentvolle Bravour überrascht und erfreut dagegen das „Kind mit Blumen“ von ANTON ROMAKO, dessen flau hingestrichener Grund und dessen reizlose Farben jedoch die

KARL STAUFFER-BERN — EVA DOHM

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

Freude wieder stark herabstimmen. Von Karl Buchholz sieht man vier im Motiv und Format bescheidene Landschaften, die alle durch die gepflegte Malerei und durch die duftige Wiedergabe der wechselnden Luftstimmungen ungemein anziehend wirken. Unter den eingangs erwähnten Jugendwerken interessiert zunächst eine „Harzlandschaft mit Schafherde“, die Paul Meyerheim im Alter von 20 Jahren malte. Das Bild ist für die Zeit seiner Entstehung — 1863 — so modern gesehen, im Licht und im Zusammenklang der klaren Farben so wenig „ölig“, so rein und kraftvoll, daß man es immer wieder staunend bewundert. Die kleine Komposition „Sehnsucht“, die Ludwig Knaus 1857 malte, stellt einen weiblichen Akt an einer Meeresklippe dar. Das kräftig gemalte Bildchen besitzt eine Tiefe der Empfindung und eine Größe der Gestaltung, wie man sie bei den berühmt gewordenen späteren Darstellungen dieses Genremalers vergeblich sucht. Eine 1882 gemalte „Gartenszene“ Anton von Werners ist von hellem Licht erfüllt, dessen sonniger Glanz die Blätter und bunten Blumen umsprüht und das die in den Bewegungen natürlich erfaßten weiblichen Gestalten leuchtend überflutet. Auch vor dieser kleinen Freilichtszene hat man mehr Respekt als vor vielen berühmten Gemälden Anton von Werners.

WILHELM LEIBL — DIE NICHTE LEIBLS

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin — Mit Genehm. der Phot. Gesellschaft, Berlin

DIE NEUE MÜNCHNER SECESSION

Die Frühjahrsausstellung der Neuen Münchner Secession, die in den Räumen des von einem vorwiegend konservativen Kunstpublikum besuchten Kunstvereins durchaus am falschen Platze war, stand an Bedeutung und Wert weit hinter der ersten Veranstaltung des Vereins im Sommer 1914 zurück. Vielleicht trug zu dieser Minderung des künstlerischen Gewichts bei, daß einige der besten und interessantesten Mitglieder: Weisgerber, Purrmann, Pechstein, Heß, Arnold, Lichtenberger fehlten — sie stehen im Felde. Aber auch aus anderen Gründen hätte es sich empfohlen, auf die Veranstaltung zu verzichten. Die Kunst, die sich in der Neuen Münchner Secession konzentriert, ist problematisch; zumindest ein sehr stattlicher Bruchteil der hier vereinigten Künstler hat seine Anregungen und die entscheidende Richtung von den jüngsten Franzosen und Russen erhalten, und wir sind heute, wo wir uns bei allen Dingen äußerer und innerer Kultur wieder unseres Deutschtums erinnern, ganz und gar abgeneigt, derartige Vorbilder als nachstrebenswert gelten zu lassen. (Es wäre noch etwas anderes, wenn es sich um die Nachfolge Courbets oder Manets handeln würde, über deren Wert und Stellung als Klassiker der neueren Malerei kein Wort zu verlieren ist.)

Wenn darum die Mitglieder der Neuen Münchner Secession in einem sehr gut abgefaßten Rundschreiben sich dagegen verwahren, als „Nachschleicher der Kunst unserer Feinde" angesprochen zu werden, so müssen sie sich doch fragen, ob sie diesen Vorwurf und den ganzen Entrüstungsausbruch, den ihre Ausstellung hervorgerufen hat, nicht selbst verschuldet haben. Allerdings muß zugegeben werden, daß man in den Anwürfen gegen die Ausstellung zu weit ging; in der Protestliste, die im Kunstverein auslag, standen Dinge, die zwar ehrlich gemeint sein mochten, aber den Boden der Sachlichkeit allzu unbesorgt verließen. Vor allem ist es falsch, in den Mitgliedern der Neuen Secession nichts anderes zu sehen als eine Horde von Stümpern, von Leuten, die durch billige „Bluffs" ihr Nichtskönnertum verdecken wollen. Gewiß, der „Bluff" ist da und das ist bedauerlich und wenig lobenswert, aber er ist da, weil man ihn für gut, für den Ausdruck einer neuen künstlerischen Sprache hält, nicht, weil man es nicht besser kann. Das entschuldigt die Künstler freilich nicht — im Gegenteil. Fragt man sie: wo sind die hoffnungsreichen Versprechungen geblieben, mit denen ihr uns einst im Rahmen der alten Secession oder irgendwo anders kamt, so müssen sie angesichts der geringen Erfüllungen, die sie uns

Ausstellung Fritz Gurlitt,
Berlin

WILHELM TRÜBNER
IM ATELIER

PAUL MEYERHEIM HARZLANDSCHAFT MIT SCHAFHERDE
Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

in dieser bedauerlichen Ausstellung darbieten, die Antwort schuldig bleiben . . .

Der Hinweis auf Oskar Wildes Definition vom Wesen der Malerei: „Die Malerei ist stets abstrakter als wir denken: Form und Farbe erzählen von Form und Farbe — weiter nichts" kann der von der Neuen Secession gepflegten, merkwürdig uniformen Kunst keine Rechtfertigung sein. Denn auch wenn man bei der Beurteilung dieser Leistungen vom Zusammenhang mit der Wirklichkeit ganz absieht, wenn man sie von der realen Welt, die doch sonst in Kunstwerken abgeschildert zu werden pflegt, völlig abstrahiert, so bleibt rein ästhetisch ein unbefriedigender Eindruck. Weder KLEES phantastisch-pointillistische Kompositionen, noch HOFERS wild hingesetzte Frauenakte (um zwei möglichst verschiedene Beispiele anzuführen) können den Eindruck des Wohlgefallens bei einem normal empfindenden Kunstfreund auslösen. Vielleicht vermögen sie den schaffenden Künstler psychologisch zu interessieren, aber man sollte wünschen, daß gerade jetzt die Zeiten des sogenannten „l'art pour l'art" vorüber seien.

Es berührt seltsam, daß inmitten so vieler problematischer, überproblematischer Versuche Werke von großer Abgeklärtheit anzutreffen sind, die unter ganz anderen Kunstsonnen gewachsen scheinen. Dies bezieht sich ganz besonders auf BERNHARD BLEEKERS Bronzen, die vollkommen unter dem Gesetz der Form stehen und jene sonst in dieser Vereinigung zum Dogma erhobene Vernachlässigung der Formbestimmtheit wie in einem deutlich sprechenden Gegenbeispiel widerlegen. Bleekers Porträtbüste, die Richard Riemerschmids lebhafte Gesichtszüge und ein Stückchen seiner Persönlichkeit spiegelt, ist ein vollendetes Kunstwerk. Bei den Malern zeigt GUSTAV JAGERSPACHER, daß man zur Neuen Secession gehören und doch durchaus einleuchtend malen kann. Ein weiblicher Akt, vor einen aparten, sammetigen Hintergrund gesetzt, ist eine milde Symphonie in Grün. PÜTTNER hat ein ganz unbedeutendes Landschaftchen da, auch FELDBAUER hat sich mit drei kleinen Arbeiten nicht angestrengt: man gewinnt keinen Begriff seines außerordentlichen koloristischen Könnens vor diesen Arbeiten. SCHINNERERS frische Akte im Wasser, dekorativ gesehene Landschaften von MARIA CASPAR-FILSER, biblische Monumentalmalereien von KARL CASPAR, die man gern al fresco sehen möchte, eine kühne Felslandschaft von WEBER-Tirol sind starke, durch und durch persönliche Leistungen, die sich von dem bunt gesprenkelten Hintergrund des Durchschnitts dieser Ausstellung höchst vorteilhaft abheben. In der graphischen Abteilung gibt es gleichfalls allerlei Diskutables; namentlich über WILHELM LEHMBRUCKS Radierungen, die ich seinen gewollt-grotesken Plastiken unbedenklich vorziehe, läßt sich reden. Alles in allem: vertieft man sich in die Ausstellung und bemüht man sich, hinter rauhen Formen einen besseren Kern zu finden und läßt in diesem Bemühen nicht nach, so wird man wohl zu einigen Werken einen Weg finden. Aber andere, viele, die meisten bleiben stumm. Und darum wundert man sich nicht, daß die Ausstellung als Ganzes — unter den unglücklichsten Auspizien stehend und ganz und gar unklug veranstaltet — ein Mißerfolg werden mußte.

WOLF

FRANZ VON DEFREGGER DAS GEBURTSHAUS DES KÜNSTLERS

ZU DEFREGGERS ACHTZIGSTEM GEBURTSTAG

Von Georg Jacob Wolf

Konrad Lange hat einmal das glückliche Wort geprägt, für jeden Künstler gehe die Sonne des Ruhms früher oder später im Westen unter, um im Osten neuerdings mit Aussicht auf historische Ewigkeit aufzugehen. Wie wahr dieses Wort ist, hat mancher Künstler schon bei Lebzeiten erfahren können: eine Modewelle oder eine allgemeine Entwicklungsphase innerhalb einer Künstlergruppe kam und verschüttete die Erinnerung, Verehrung, Wertschätzung, die ihm bisher gegolten — aber die Flut verebbte, ruhigere Zeiten kamen, der historische Sinn schärfte sich, das Billigkeitsgefühl gewann wieder Oberwasser, die Voraussetzungslosigkeit siegte und da stieg — um mit Lange zu reden — die Sonne des Ruhms für den Vergessenen im Osten wieder empor, vergoldete sein Schaffen neu und ließ Seiten dieses Schaffens aufleuchten, die bisher im Schatten verborgen geblieben waren.

Franz Defreggers künstlerisches Schicksal war es, daß sein Schaffen im Urteil der Zeitgenossen, von seiner getreuen, engeren Gemeinde abgesehen, solchen Schwankungen unterworfen war. Wie ein Stern tauchte der Tiroler Bauer Defregger in Pilotys Atelier auf, und tosender Beifall der Kunstbegeisterten brandete zu ihm empor, jedes seiner tirolischen Geschichts- und Sittenbilder löste einen Sturm der Zustimmung aus, und in den siebziger und achtziger Jahren gab es im Münchner Kunstleben und auf dem Münchner Kunstmarkt kaum eine Erscheinung, die sich ähnlicher Volkstümlichkeit und ähnlich bedingungsloser Anerkennung zu erfreuen hatte. In Defreggers Meisteratelier an der Münchner Akademie drängten sich die Kunstjünglinge aus allen Landen und oft war seine Schule noch stärker besucht als Wilhelm von Diezens Klasse. Eine ganze Legion Defregger-Imitatoren und Defregger-Nachschleicher stand auf: sie hatten ihrem Vorbild die Aeußerlichkeiten seiner Kunst abgeguckt und münzten seine schöne, edle Arbeit als Fabrikware aus, spekulativ und geschäftsgewandt, wie solche Ausbeuter eines fremden Ingeniums zu sein pflegen. Damals entstand das Wort von der „Defreggerei“, und mancher war ungerecht genug, Defregger selbst

für die Betriebsamkeit seiner Nachahmer verantwortlich zu machen. Auf alle Fälle kam dadurch „die ganze Richtung“ ein wenig in Mißkredit. Es folgte um das Jahr 1890 die Secessio in montem sacrum, bei der Defregger, in dem feinen und ehrlichen Gefühl, daß er mit dieser Generation nach ihm nichts mehr gemein habe, daß ihr Fühlen, Denken und Wirken aus anderen Quellen hervorbreche als all sein Wesen, nicht mittat. Aber an die Fahne der Secession war der Sieg geheftet, und wer nicht zu der Fahne stand und zu ihr schwor, der ward sozusagen in Acht und Bann getan. Selbst Leibl und Menzel wurden vorübergehend unterschätzt und falsch gewertet: Defregger selbstverständlich auch. Die Stunde der Historienmalerei und des Sittenbildes schien vorbei. Man predigte um Neunzehnhundert als funkelnagelneue Wahrheit das Evangelium von der ästhetischen Reinlichkeit. Man glaubte Unerhörtes und Nieausgesprochenes zu sagen, als man den Malern verbot, Geschichten zu erzählen und Novellen zu erfinden. Irgendwie steht das aber alles schon in Lessings „Laokoon“. In Defreggers Malerei, die tatsächlich, durch die Wünsche und Forderungen des Kunstpublikums und des Kunsthandels bewirkt, eine Entwicklung nach der Seite des Anekdotenhaften genommen hatte, trafen die Anwürfe dieser ästhetischen Gesetze sozusagen ein Schulbeispiel. Aus Freude am Absprechen vergaß man indessen, daß Defreggers Malerei außerordentliche Vorzüge besitzt, daß die technische Qualität besonders der frühen Werke Defreggers eine enorme Höhe erreichte, und daß die begehrten und gutverkauften „Hauptwerke“, die vielbestaunten Glaspalastschlager, im Grunde gar nicht den wahren Defregger zeigen. Man übersah völlig das vielgestaltige „intime“ Werk des Meisters. Man wußte nichts von seinem ungeheuren Studienmaterial, das an Frische, an unmittelbarer Naturtreue, an ästhetischer und künstlerischer Lauterkeit hinter den gefeiertsten Werken der Secessions-Epoche nicht zurückzustehen hat. Und deshalb wurde Defregger als abgetan und als überwunden angesehen, als die Größe von vorgestern — bis die Jahrhundert-Ausstellung von 1906 in der Berliner Nationalgalerie auch die „Rettung“ Defreggers bewirkte. Man zeigte dort einige

FRANZ VON DEFREGGER — PINZGAUER BAUERNSTUBE

FRANZ VON DEFREGGER

ALMLANDSCHAFT

FRANZ VON DEFREGGER DAS GEBURTSHAUS DES KÜNSTLERS

frühe Studien des Künstlers, die bis dahin nur wenigen aus eigener Anschauung bekannt geworden waren und die in den Reproduktionen, die man in Adolf Rosenbergs Defregger-Monographie (1897) gesehen hatte, viel von ihrer Wirkung verloren hatten. Denn ihr Reiz liegt in der Farbe, in einer mild leuchtenden Farbe von angenehmstem Akkord, oft nicht ohne Kühnheit, naturfrisch und ohne Pilotysche Braunfilterexperimente auf die Leinwand gesetzt. Hugo von Tschudi hatte die eine Fassung der Almwiese (die andere befindet sich noch im Besitz des Künstlers; Abb. S. 283) in die Ausstellung aufgenommen und sofort für die Nationalgalerie angekauft, weiterhin sah man in der Ausstellung verschiedene Innenräume, darunter den schönen, lebenswahr staffierten Saal aus dem Schloß Runkelstein bei Bozen.

Diese Werke lehrten viele einen neuen Defregger kennen, und mit einem Schlag begab sich eine Revision in der Einschätzung des Künstlers. Die ihn gestern noch am liebsten abgetan hätten, nannten ihn heute — unter Berufung auf sein Studienmaterial — kernig und kraftvoll, „gar keinen Salontiroler" und fanden, daß er „sogar ein Maler von großem Feingefühl" sei. Man pries sein Blau in der graugrünen Harmonie seiner Landschaften, und Muther sagte gerade heraus, daß die drei Jahrhundertausstellungsbilder, die Pinzgauer Bauernstube (Abb. S. 282), die Almlandschaft und der Saal in Runkelstein, Defreggers Ruhm aufrechterhalten werden, wenn seine größeren Werke längst antiquiert sind. So erfreulich an sich ein solches einlenkendes Urteil ist, enträt es doch nicht der Schiefheit. Denn einmal stellen die drei von Muther genannten Studien nur einen winzigen Bruchteil von einigen hundert ähnlichen Arbeiten des Meisters dar, die die Wände seines Ateliers bedecken oder irgendwo in Winkeln oder Kisten und Kasten versteckt sind — sodann aber ist dieser Studien-Defregger, der heute wieder so geschätzt und hochgehalten wird, irgendwie auch in jeder größeren Komposition, in den Galerie- und Ausstellungsbildern der siebziger und achtziger Jahre, wahrnehmbar. Fast zu jedem dieser Werke gibt es eine impulsive Kompositions- und Farbenskizze, in der der erste Einfall, die künstlerisch aufdämmernde Idee, fixiert ist. Es läßt sich an der Hand dieser unmittelbarsten Dokumente

von Defreggers Künstlerschaft leicht erkennen, wieviel auf dem weiten Weg vom ersten Eindruck bis zum fertigen Bild verloren ging, weil Defreggers große Bilder überstudiert, und allzu sorgfältig ausgeführt sind, und weil Defregger, durch Pilotys Rezeptekunst verleitet, wohl manchmal zuviel Nachdruck auf effektvoll-dramatische oder anekdotische Kompositionen legen mochte. Oft lebt in diesen großen Bildern der echte Defregger nur noch in Untertönen, halb verschüttet unter dem routinierten Mann aus der Pilotyschule — aber dennoch fehlt der gute Kern im künstlerischen Sinn auch diesen Werken niemals. Durch ein Nebeneinander der ursprünglichen Skizze und der endgültigen Fassung ergeben sich ganz ungeahnte Aufschlüsse, die selbst weniger gelungenen Werken gegenüber eine gewisse Zurückhaltung im schnellfertigen Urteil bewirken müssen. Voraussetzung ist in diesem Falle, daß man die Schlußfassung durch das Medium der Skizze, des ersten Einfalls hindurch sieht. So verhält es sich z. B. mit der Oelstudie zu einem der populärsten Gemälde Defreggers, zu „Andreas Hofers letzter Gang" (in der Galerie zu Königsberg). Während die Studie überhöhtes Format aufweist und dadurch den aufstrebenden, dramatischen Charakter der Komposition sehr glücklich betont, ist die Schlußfassung im Breitformat gehalten und es macht sich auf der rechten Bildseite eine gewisse Gezwungenheit, ein krampfhaftes Bestreben, des leeren Raumes Herr zu werden, geltend. Anders liegt der Fall bei dem stärksten, offenbar aus tiefstem Herzen geströmten historischen Gemälde Defreggers, dem „Letzten Aufgebot" (im Wiener Belvedere). Auch dazu gibt es eine erste Skizze (Abb. S. 287), aber der Abstand zwischen ihr und dem vollendeten Bild ist in der Komposition und im Format nicht sehr beträchtlich und die starke, patriotische Stimmung der künstlerischen Konzeption ist fast restlos in die Ausführung in großem Ausmaße herübergerettet. Und das trotz der unzähligen Einzelstudien, die gerade für dieses figurenreiche Gemälde gemacht und verwendet wurden. Zu jedem der Greisenköpfe, in denen der Typus des Alttirolers prachtvollen Ausdruck findet, gibt es eine Naturstudie, sei es in Oel oder als Zeichnung, und auch die Gasse,

FRANZ VON DEFREGGER — BAUERNSTUBE

das beengende Gewirr der Dorfhäuser ist aus eigener Anschauung, aus dem reichlich vorhandenen Studienmaterial Defreggers geschöpft.

Indessen ist dieses Studienmaterial nicht nur das unentbehrliche Handwerkszeug, der heimliche Schatz und eiserne Kunstbestand Defreggers, also etwas rein Subsidiäres, sondern jede dieser Studien trägt ihren Wert in sich selbst und ist etwas Abgeschlossenes, ein künstlerisches Eigenwesen. Da wir Kunstfreunde von heute nicht mehr den Maßstab des Kunstpublikums von 1870 an ein Bild legen und fragen: Was stellt es vor? oder, was selbst ein so geschmackvoller Kenner wie Graf Schack tat, die Figuren zählen, die wir auf einer Leinwand zu sehen bekommen, so dürfen wir uns Defreggers Studien rein um ihrer selbst willen, in Anbetracht der vorzüglichen Malerei, der Naturtreue, der Ueberzeugungskraft, mit der sie uns von ihrem Gegenstand künden, freuen: auf die Komposition, auf die Anekdote verzichten wir ohne jeglichen Schmerz. Die Studien Defreggers sind im besten Sinn ausgelüftet. Da ist auch nicht ein Stäubchen von Akademie-Muffigkeit daran. Sie sind in Defreggers jungen Tagen entstanden, zum Teil, als er von einem Pariser Studienjahr, das ihn gänzlich unberührt gelassen, zu längerem Aufenthalt in die Heimat zurückkehrte, noch nicht beeinflußt von Pilotys Kunstdoktrinen. (Damals malte Defregger übrigens auch sein erstes Genrebild „Der verwundete Wildschütz", das beim Trocknen am heißen Ofen verdarb: eine zweite, kurz darauf entstandene Fassung des gleichen Themas befindet sich in der Stuttgarter Galerie). Vieles dieser Art malte er dann während eines aus Gesundheitsgründen notwendig gewordenen vierjährigen Aufenthalts in Bozen. Es waren vor allem Studienköpfe, Sarner und Grödnertalerinnen, Frauen aus dem Pustertal, Greise aus Andreas Hofers Heimat: in reicher Abschattierung eine Ueberschau über die Typen Südtirols. Dann folgten Landschaften, Architekturstücke, Innenräume. Auf der grünen Almwiese am Ederhof bei Stronach über dem Pustertal, seinem „Heimatl" nahe, wo er einst seine Hirtenjugend verlebte, stellte er nun seine Staffelei auf und hielt diese Stätte der Jugend mit unendlicher Andacht im Bilde fest (Abb. S. 284). Oder er formte eine Partie des Runkelsteiner Burghofs mit den halbverblichenen gotischen Fresken zum Bild oder eine Dorfstraße in Klausen, eine Sennhütte hoch droben, wo die Dolomiten ihr zerbröckeltes Gestein in grünes Erdreich bohren. Besonders gerne aber malte er das kühle Dämmericht eines Hausflurs, eines Gewölbes oder einer schattigen, backsteingepflasterten Bauernküche, zu der nur durch einen kleinen Türspalt das heiße Sommersonnenlicht hereindringt (Abb. S. 285). Natürlich hat er auch das liebe Vaterhaus, den Ederhof, der fünfundzwanzig Jahre lang die Stätte seines Lebens gewesen, gemalt, „porträtgetreu", wenn man so sagen darf (Abb. geg. S. 281). Vertieft man sich in dieses Bild mit dem Kalkweiß der Wände vor dem seligen Blau des Junihimmels, so ist es, als sähe man den jungen, von Kunstrezepten unverdorbenen, kunstentflammten Tiroler Bauern, der in Pilotys Atelier trat mit der Lederhose, dem grünen Gurt, der Lodenjoppe und dem breitrandigen Tirolerhut, den Bauernmaler, der inmitten der Schlapphütler und Samtjackenjünglinge seine heimische Tracht nicht ablegte: nicht etwa, weil er damit kokettieren wollte, sondern da ihm sein Kleid wie ein teueres Ueberbleibsel, wie ein lieber Gruß der Heimat in der fernen Fremde erschien. Ein leiser Zug von Heimweh ist in allen diesen Studien. Das sind Gesichte und Gestalten des Vaterlands. So durfte er nur draußen malen, fern der Akademie. Ein Grün dieser Art war bei Piloty nicht erlaubt, und diese fast farbigen Schatten, die so sehr gegen das traditionelle Rotbraun oder den Asphalt verstießen, noch viel weniger. Aber wer hatte dem Künstler einzureden, wenn er die Herrlichkeiten der Heimat in der Heimat malte? Zeigen durfte er sie freilich nur seinen Vertrautesten, und wenn er, so jung berühmt geworden, sie auf eine Ausstellung geschickt hätte, so wären dem Kunstpublikum vielleicht Bedenken aufgestiegen, ob es sein Interesse und seinen Beifall nicht einem Unwürdigen geschenkt habe . . .

Heute indes halten wir gerade bei solchen Werken Defreggers gerne still. Einmal um ihrer selbst willen, dann aber auch, weil sie uns Wegweiser sein können zur gerechten Beurteilung jenes Defreggers, den die große Kunstwelle von 1890 unbilliger Weise ins Dunkel drängen wollte.

FRANZ VON DEFREGGER SKIZZE ZU DEM GEMÄLDE „DAS LETZTE AUFGEBOT“

DER KRIEG UND DIE DEUTSCHE MALEREI

Von G. I. Kern

Die Frage, ob im allgemeinen ein Krieg der Kunst nützt oder schadet, setzt Unkenntnis der Bedingungen voraus, unter denen allein Kunst und Kunstpflege gedeihen können. Es unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, daß der Krieg, den eine Kulturnation gegen die andere führt, für die Kunst schwere Nachteile im Gefolge hat. Die Nachteile sind um so größer, je mehr und weitere Gebiete alter Kultur in den Bereich des Krieges gezogen werden. Mag der Wunsch, Zerstörungen nach Möglichkeit zu vermeiden, die kriegführenden Mächte auch von jeder unnötigen Schädigung abhalten, so verbieten doch ihre Lebensinteressen in unzähligen Fällen die Erhaltung ehrwürdiger künstlerischer Denkmäler. Der Soldat ist berechtigt, sein Leben und das seiner Kameraden höher einzuschätzen als den Wert von Werken, deren Zerstörung für die Kunst selbst unersetzliche Verluste bedeutet. Hindern sie in irgend einer Form die freie Entfaltung militärischer Handlungen oder werden sie von gegnerischer Seite gar zu militärischen Zwecken mißbraucht, so entsteht für die Heeresleitung geradezu die Pflicht, sich über alle künstlerischen Rücksichten hinwegzusetzen. Es sind somit ethische Gründe, die im Kriege unter Umständen die Zerstörung künstlerischer Monumente verlangen. Aehnlich liegen die Verhältnisse auf dem Gebiete der zeitgenössischen Kunst. Hunderte von schaffenden Künstlern folgen den Fahnen, nur ein Teil von ihnen kehrt zurück; eine Zeitlang oder dauernd geht die künstlerische Kraft dieser Männer dem Lande, dem sie angehören, verloren. In der Heimat aber leitet der Krieg ideelle und ökonomische Interessen von der Kunst ab. Der Künstler selbst, meist nicht in der Lage, sich den neuen Bedingungen des Daseins wirtschaftlich anzupassen, gerät in Not. Da seine Vorbildung nur in seltenen Fällen noch auf handwerklicher Grundlage beruht, findet er keine Beschäftigung, die ihm einen Ersatz für wegfallende Einnahmen gewähren könnte. Auf der anderen Seite fällt es gerade ihm, der meist in den praktischen Dingen des Lebens wenig Bescheid weiß, schwer, sich Beschränkungen in seiner Lebensführung aufzuerlegen. Der Staat, durch die Aufgaben des Krieges voll in Anspruch genommen, ist bei bestem Willen außerstande, den zahllosen Gesuchen um Unterstützung der Künstler Folge zu geben. Er erfüllt mehr als seine Aufgabe, wenn es ihm gelingt, den einen oder anderen über Wasser zu halten. Freilich sind die direkten Wirkungen des Krieges auf die Kunst nicht immer und unter allen Umständen zerstörender Art, im günstigsten Falle ist aber der Nutzen des Krieges für die Kunst sehr gering. Zumal in einer Zeit, deren künstlerische Absichten der Darstellung kriegerischer Ereignisse widersprechen. Die besten Skizzen und Studien impressionistischer Maler vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß das l'art-pour-l'art-Prinzip sich mit einer Betätigung des Malers im Felde nicht recht verträgt. Ein mit künstlerischer Phantasie begabter Dichter mag in Rede und Schrift, angeregt durch kriegerische Erlebnisse, lebendige Kunstwerke hervorbringen, der Maler von heute ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, dazu nicht imstande. Der Impressionist wird, wenn er seiner künstlerischen Ueberzeugung treu bleibt, auch die dramatischsten Vorgänge nur mehr als Stilleben auffassen und kaum mehr leisten als die Momentphotographie, der „Expressionist" von heute wird nicht über eine matte symbolische Dekoration hinauskommen. Selbst wenn das erzählende Moment noch Bedeutung im künstlerischen Schaffen besäße, würde eine realistische Darstellung größerer Ereignisse im Einzelbilde nicht mehr möglich sein, denn der moderne Krieg hat die Schlacht unsichtbar gemacht. Kein Pinsel vermag überhaupt mehr die ungeheueren Abmessungen des modernen Schlachtfeldes, die in der Erde wühlenden Massen, den Kampf der Maschinen auf Entfernungen, die jeder Vorstellung spotten, zu bannen.

Ist so im ganzen die unmittelbare Wirkung des Krieges auf die Kunst zerstörender Art, so kann die mittelbare aufbauend und förderlich sein. Wir denken hier nicht sowohl an die Wiederkehr und Steigerung materiellen Wohlstandes, der nach einem siegreich beendeten Kriege der Kunst neue Kräfte zuführen würde, als vielmehr an das Erwachen des nationalen Empfindens, das die erste und notwendigste Folge des Kampfes um das Bestehen eines Volkes darstellt. Wenn sich der Wiederkehr eines starken nationalen Bewußtseins ein Aufschwung in Handel und Verkehr gesellt, dann sind alle äußeren Bedingungen auch für den Aufschwung der Kunst erfüllt; nur eine sich überstürzende Entwicklung im wirtschaftlichen

FRANZ VON DEFREGGER LIEGENDER AKT

Leben des Volkes ähnlich der, die sich nach dem Kriege von 1870/71 in Deutschland vollzog, würde ihm unheilvoll werden können.

Ob aber eine Steigerung nationalen Kraftbewußtseins und Selbstgefühls auch innerliche Kräfte für die Kunst frei machen und auf die künstlerische Tätigkeit förderlich einwirken wird, — diese Frage läßt sich ohne prophetische Gabe nicht beantworten. Die Antwort wird jedenfalls für uns Deutsche zugleich eine Kulturfrage von größter Wichtigkeit lösen.

Die letzten Jahre vor dem Kriege standen im Zeichen eines künstlerischen Kampfes, wie ihn die Welt selten gesehen hat. Alle Begriffe schienen in ihr Gegenteil verkehrt, alle Gesetze der Aesthetik über den Haufen geworfen. Der Kampf gegen die Akademie hatte mit einer allgemeinen Anarchie geendet, in der jeder König sein wollte. Abwechselnd mit begnadeten Künstlern schwangen Dilettanten und Snobs das Zepter. Die Kritik hatte im Bestreben, nicht rückschrittlich zu erscheinen, eine Zeitlang den tollen Tanz mitgemacht, sich aber dann angesichts des drohenden allgemeinen Zusammenbruchs eines Besseren besonnen. Die Macht des Kunsthandels und der Spekulation war ins Ungemessene gestiegen. Internationale Händlerverbände gaben Parolen für die Kritik angesehener Tagesblätter und Zeitschriften aus, beschäftigungslose Kunsthistoriker und Aestheten wurden zu schreibenden und redenden Agenten des Kunsthandels. Ein Teil der Museen und zahlreiche Sammler gerieten unbewußt in den Bann einer von materiellen Interessen getragenen Händlerpolitik. Im höchsten Grade gefährlich aber wurde für uns Deutsche die Aktion durch ihren deutschfeindlichen Charakter. Der Maßstab für die Wertung der künstlerischen Leistung wurde von gewissen Kreisen des Kunsthandels den Schöpfungen einer degenerierten französischen Kunst entnommen. Es soll nicht geleugnet werden, daß der Import französischer Werke eine Zeitlang und in gewisser Weise die deutsche Kunst befruchtet hat, aber diese Wirkung stellte sich neben schweren Nachteilen und trotz aller Schädigungen ein, die er der deutschen Kunst, vornehmlich durch Ablenkung des Interesses von der deutschen Malerei, zufügte. Schuch soll nach verbürgter Angabe in seinem Leben *ein* Bild verkauft haben, während sich noch zu seinen Lebzeiten deutsche Sammler um Franzosen dritten Ranges rissen! Mit dem Niedergang der französischen Kunst, den heute auch ihre eingeschworenen Freunde nicht in Abrede stellen, nahm aber die Bewegung für die Verbreitung der französischen Kunst einen für das Weiterbestehen der deutschen Kunst gefährlichen Charakter an. Von der Erkenntnis ausgehend, daß die französischen Maler der achtziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts bahnbrechende Schöpfungen hervorgebracht haben, übertrug man der französischen Nation das Recht, in Dingen der Malerei ein für allemal den Führer zu spielen. Man vergaß dabei ein Doppeltes: Erstens, daß die Vorzüge der mit Recht gepriesenen älteren französischen Malerei nur bei Bildern französischer Meister voll zur Geltung kommen können, da sie keineswegs Vorzüge rein äußerlicher Art sind, sondern wesentlich im Nationalen wurzeln, zweitens, daß die französische Malerei von der Höhe, die sie einst innegehabt hatte, während der letzten Jahrzehnte in die Niederungen eines philosophierenden Dilettantismus herabgestiegen ist. Der Begriff der nationalen Kunst ward aufgehoben durch die Forderungen einer Weltkunst, die im Grunde französische Kunst bedeutete. Hieraus ergab sich in Verbindung mit dem Niedergang der französischen Kunst ein Niedergang der Kunst bei allen Nationen, die sich freiwillig in die Abhängigkeit von Paris begeben hatten. Dank der geschäftlichen Rührigkeit und Tüchtigkeit der materiell interessierten Kreise vollzog sich der Prozeß der Schwächung der deutschen Kunst mit erstaunlicher Schnelligkeit. Vergebens trachtete der selbständige, seiner hohen Aufgabe bewußt bleibende Kritiker dem immer weiter um sich greifenden Uebel zu steuern, die Proteste verhallten unter dem Geschrei der Gegner. Wer nicht bedingungslos der von den Machthabern ausgegebenen Parole folgte, wurde niedergekämpft, als rückschrittlich gebrandmarkt, zum mindesten totgeschwiegen. Hand in Hand mit der Propaganda für das Franzosentum in der deutschen Kunst ging der Kampf gegen ihr Deutschtum, und Deutsche waren es, die in diesem Kampfe traurige Lorbeeren geerntet haben. Künstler, die zu den größten Meistern des 19. Jahrhunderts zählen, wie Menzel und Böcklin, wurden in den Staub getreten. Nie war von den Schwächen eines Manet oder Renoir die Rede, während man die Schwächen eines Menzel und Böcklin hervorhob. Indem die Kritik den Begriff der Malerei willkürlich zugunsten der französischen Malerei einengte und nur noch das als Malerei gelten ließ, was im Sinne der französischen Kunst Malerei bedeutet, gelang ihr der Nachweis, daß die Deutschen überhaupt keine Maler hervorgebracht haben. Die einzige Ausnahme bildeten die Künstler, die eben im Sinne der Franzosen malten. Die Verbreitung dieser Ideen durch den Kunsthandel und seine Presse hatte aber wiederum zur Folge, daß sich das Interesse und die Kauflust des deutschen Pu-

FRANZ VON DEFREGGER MEIERHÄUSCHEN

blikums in steigendem Maße der französischen Kunst und ihren deutschen Jüngern zuwandte, auf der anderen Seite, daß immer mehr deutsche Künstler der französischen Fahne folgten. Politisch-demokratische Tendenzen verbanden sich dem Wunsche, die Geheimnisse der Pariser Ateliers kennen zu lernen. Wer vom Montmartre herabstieg, durfte bei seiner Rückkehr nach Deutschland zum mindesten auf eine wohlwollende Gesinnung der Kritik rechnen; hatte er sich das Räuspern der jungen Pariser angewöhnt, so war er des Erfolges sicher. Wer aber so billig Lorbeeren geerntet, war denen Dank schuldig, deren umsichtiger Politik er solchen Empfang im Vaterlande dankte, und es wäre verwunderlich gewesen, wenn er nicht wiederum auf die französische Kunst als die allein seligmachende geschworen hätte. So wuchs von Jahr zu Jahr, von Tag zu Tag die Schar derer, die sich in der Vergötterung des französischen Ideals überboten. Den deutschen Künstlern, die von jenem Ideal nichts wissen wollten, ging es schlecht. Hätte nicht die deutsche Jahrhundert-Ausstellung eine Reihe namhafter Meister ans Licht gezogen, so wären sie für alle Zeiten begraben gewesen. Den Anregungen, die von dieser denkwürdigen Veranstaltung ausgingen, ist es zu danken, daß überhaupt noch ein Interesse für die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts besteht. Bis zur Jahrhundert-Ausstellung hatte sie seit der Invasion des französischen Impressionismus jedenfalls in der Kritik eine klägliche Rolle gespielt.

Der Krieg, der die deutsche Nation in ihrem Innersten erschüttert hat, hat auch ihr künstlerisches Gewissen aufgerüttelt. Mit Schrecken erkennt das deutsche Volk, daß die deutsche Malerei auf Kosten der französischen verwüstet worden ist. Es besteht die beschämende Tatsache, daß sich deutsche Künstler von hervorragender Begabung vor dem Ausland weggeworfen haben. Hätte Deutschland künstlerische

Kraft genug besessen, die Anregungen des französischen Impressionismus aufzunehmen und selbständig weiter zu verarbeiten, so wäre gegen die Anleihe bei unseren westlichen Nachbarn nichts einzuwenden. Die Entwicklung nahm aber einen anderen Weg. Die Berührung mit dem französischen Impressionismus hatte zunächst einen Aufschwung der deutschen Kunst zur Folge — wir brauchen nur auf die Schöpfungen von Liebermann und Uhde hinzuweisen, um dies an Beispielen zu erläutern — aber die großen künstlerischen Vorteile, die uns der Anschluß an Frankreich brachte, wurden mit dem Niedergang der französischen Kunst nach und nach ins gerade Gegenteil verkehrt. Die Zersetzung, der die französische Malerei anheimfiel, ergriff auch die deutsche Kunst. Die beginnende Auflösung äußerte sich schon in der Zunahme von Motiven, die sich nur durch den Hinweis auf die künstlerische Freiheit verteidigen ließen: die Prostitution zog mit ihrer Begleitung in die öffentlichen Ausstellungen ein. Auf der anderen Seite aber schwand der künstlerische Ernst, der bei jedem neuen Bild den Künstler vor eine neue Aufgabe stellt. Brutalen Stoffen gesellte sich vielfach ein brutaler Dilettantismus. Das Zeichnen wurde nicht nur vernachlässigt, es wurde stillschweigend gefordert, daß die Maler schlecht oder überhaupt nicht zeichneten. Unfähigkeit trotzte der Kritik unter dem Deckmantel der Primitivität, ohne erkannt oder beim rechten Namen genannt zu werden. Für den Nachweis der künstlerischen Leistung genügte die Tatsache, daß Herr X in Paris ganz ähnlich male wie der in Rede stehende deutsche Maler. Es fehlte in den Augen vieler Kenner den Deutschen überhaupt ein richtiger Maßstab für die Wertung von Werken der Malerei; nach ihrer Meinung war er nur in Paris zu finden. Man braucht nicht auf die prinzipielle Seite der Angelegenheit einzugehen, um daran zu erinnern, daß der Maßstab, den die Herren in Paris aufstellten, und die Grundsätze über die Ziele und Wege der Malerei jedes Jahr wechselten. Für die Kritiker, die sich daran gewöhnt hatten, von Paris belehrt zu werden, und zugleich ständig auf der Suche nach Neuem waren, brach ein „goldenes“ Zeitalter an. Es fehlte nie an Stoff, der in klingende Münze umgesetzt werden konnte; man mußte sich nicht mehr den Kopf zerbrechen, wie man der Kritik eine aktuelle Note geben konnte. Spekulativ veranlagte Köpfe begründeten wissenschaftliche Systeme, mit denen sie nachwiesen, daß ihrer und ihrer Freunde Art zu „malen“ die einzig berechtigte sei. Kandinsky ist der Hauptvertreter dieser Gattung. Ließ auch die Philosophie dieser Maler ein geordnetes, mit dem Stoff vertrautes Denken vermissen, so wurde der erstrebte Zweck doch teilweise erreicht. Eine Unzahl von Federn setzte sich in Bewegung, um das Für und Wider der neuen Theorien zu erörtern; je mehr aber gestritten wurde, desto größer wurde der Scheinwert dieser Dinge. Snob und Philister wetteiferten, die Fortschritte der neuen Kunst zu preisen; der Snob fand das Neue gut, weil es eben neu war, der Philister, weil er sich nicht der Gefahr aussetzen wollte, rückständig zu erscheinen. Der Kenner und Kunstfreund, auf dessen Aeußerungen man bisher Gewicht gelegt hatte, wurde nicht mehr um seine Meinung befragt; gab er ihr dennoch, unwillig ob des wüsten Treibens, Ausdruck, so setzte er sich persönlichen Angriffen aus. Man hat die Futuristen und Kubisten, deren Tätigkeit jeder Kunst Hohn spricht, mit dem Hinweis in Schutz zu nehmen gesucht, daß jede neue Kunst im Zeitpunkt ihres Erscheinens auf Widerstand gestoßen ist. Von Ausnahmen zu schweigen, die die Regel bestätigen, ist dieser Satz richtig, doch läßt er keine Nutzanwendung auf eine „Kunst“ zu, die sich willkürlich die ästhetischen Grundbegriffe einer anderen Kunst aneignet. Gesetze, die für die Musik Geltung haben können, lassen sich nicht ohne weiteres auf die Malerei anwenden, wie dies versucht worden ist, ganz abgesehen davon, daß zwischen den Theorien und der Praxis jener „Künstler“ ein unüberbrückbarer Widerspruch besteht. Es kann als ausgemacht gelten, daß der aufgelockerten, sich auflösenden impressionistischen Malerei eine Malerei folgen wird, die die verlorene Form wieder zu gewinnen trachtet, auf die Anregung von außen her ein Schaffen, bei dem der Impuls von innen kommt, und auf den farbigen ein linearer Stil, — nimmermehr wird aber aus philosophischen Konstruktionen eine neue Kunst geboren werden. Das Hauptübel der modernen Kunst liegt in ihrer „Wissenschaftlichkeit“. Die Kunstgeschichte ergäbe sich, wenn sie sich nach den Wünschen eines Kandinsky und seiner Genossen richten wollte, nicht mehr aus der Kunst, sondern aus der Scholastik. Für jeden aber, der auch nur einigermaßen mit dem Wesen der Kunst und ihrer Entwicklung vertraut ist, vollzieht sich ihr Werdegang gerade in umgekehrter Weise.

Die größte Gefahr, die im Augenblick der deutschen Malerei droht, dürfte ihr jedoch aus den Bestrebungen einer Kunst erwachsen, die den Patriotismus zu Spekulationszwecken ausnützt. Schon heute versuchen zahlreiche, nur dürftig mit dem Rüstzeug akademischer Technik bewaffnete Zeichner und Maler die Gunst des Publikums auf dem Wege über das

patriotische Motiv zu erwerben. Massen künstlerisch minderwertiger Darstellungen von den Kriegsschauplätzen, von dem halbkriegerischen Leben in den Städten, auch symbolische Fassungen der uns alle bewegenden Gedanken, werden in das Volk geworfen. Eine Flut schlechter Bildnisse nach Politikern und Heerführern überschwemmen den Kunstmarkt. Um sich von der Richtigkeit des Gesagten zu überzeugen, braucht man nur die Auslagen der Kunsthandlungen auf die unzähligen Bildnisse des Feldmarschalls von Hindenburg durchzusehen, von den Scheußlichkeiten nicht zu reden, die neuerdings ein im patriotischen Gewande auftretendes Kunstgewerbe dem Publikum anbietet. Gutwillige Käufer, die das Bedürfnis nach Befriedigung ihrer patriotischen Ansprüche lockt, werden Opfer dieser Pseudokunst, und es steht zu befürchten, daß bei dem herrschenden Mangel an künstlerischem Empfinden in den breiten Massen die Schar von Anhängern dieser Kunst sich noch vermehren wird. Der Kampf gegen diese Seuche muß schon während des Krieges aufgenommen werden, soll sie nicht Verwüstungen anrichten, deren Folgen überhaupt nicht mehr gutzumachen sind.

Der deutschen Kunst einen Weg vorzuschlagen, den sie nehmen soll, wäre ein törichtes Unterfangen. Wenn der Wille vorhanden ist, aus den jetzigen unhaltbaren Zuständen herauszukommen, findet sich von selbst ein Weg. Entwicklungsfähig ist die deutsche Kunst nach der realistischen wie nach der romantischen Seite. Der Gegensatz der Weltanschauungen, die sich in den beiden Auffassungsarten bekunden, hat von jeher in der deutschen Kunst bestanden; es bezeugt nur eine gänzliche Verkennung des deutschen Wesens, wenn eine künstlerische Betätigung ausschließlich in dem einen oder anderen Sinne gefordert wird. Ist Menzel etwa weniger deutsch als Schwind? Und bei Menzel ist doch keine Spur romantischen, bei Schwind keine Spur realistischen Empfindens wahrzunehmen. Auf eine so einfache Formel freilich, wie sie gewisse Historiker als Erkennungszeichen für die deutsche Kunst aufstellen, läßt sich das Problem nicht zurückführen. Realismus und Romantik sind keine Gegensätze, nach denen die deutsche Kunst gewertet werden kann. In der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts wechselte ständig die realistische Strömung mit der romantischen, sofern nicht gar die eine der anderen parallel lief. Dem Klassizismus des Asmus Carstens folgte die Romantik Overbecks, ihr der romantische Naturalismus eines Piloty, diesem der Leiblsche, wesentlich auf die Wiedergabe des Stofflichen gerichtete Realismus. Neben ihm bestand die idealistische Kunst eines Böcklin, Feuerbach und Marées. Die Leiblsche Stofflichkeitsmalerei endlich wandelte sich zu einem Realismus, der die Wiedergabe des Transitorischen als höchstes Ziel verfolgte. Impressionismus und Pleinairismus traten wieder vor der Romantik des Expressionismus zurück. Wenn die Geschichte nicht lügt, — und sie hat nie gelogen, — dann wird auch in Zukunft die deutsche Kunst weder ausschließlich romantisch noch ausschließlich realistisch sein. Die beiden Kunstrichtungen werden in der deutschen Malerei bestehen bleiben wie die beiden Weltanschauungen, aus denen sie geboren sind. Nach wie vor soll der deutschen Malerei die Möglichkeit verbleiben, nachbildend oder frei schöpferisch „Phantasie zu entfalten“. Eine Bedingung jedoch für einen Aufstieg im nationalen Sinne ist der Anschluß an das Handwerk. Die Tätigkeit der deutschen Handwerker- und Kunstgewerbeschulen, die auf ein Jahrzehnt größter Erfolge zurückblicken, hat deutlich gezeigt, wo die Hebel angesetzt werden müssen, wenn wir wieder zu einer deutschen Malerei kommen wollen. Das System, das noch heute die Mehrzahl der Akademien und Privatateliers beherrscht, hat sich überlebt, es bedarf einer Umgestaltung im handwerklichen Sinne. Die Schüler müßten wieder „Gehilfen“ in ihrem Fach erprobter Meister, angeleitet werden, frei mit dem Material umzugehen, in dem sie schaffen. Wie die Tischler und Schlosser unserer Tage Holz und Eisen kennen gelernt haben, so sollten die Adepten der Malerei die Malgründe, Farben, Pinsel, Stifte, Radiernadeln, Metallplatten, Aetzmittel: ihre Eigentümlichkeiten, Vorzüge und Tücken und alle Möglichkeiten ihrer künstlerischen Verwendung wieder kennen lernen. Mit dieser handwerklichen Schulung sollte sich eine systematische Erziehung zur Persönlichkeit verbinden. Diese dürfte nicht auf die fachliche Ausbildung beschränkt bleiben, wie es bisher leider meist der Fall war, sondern sie müßte den ganzen Menschen umfassen. Soweit die Mittel der Schule nicht ausreichen, müßte der einzelne sich zur Vervollständigung seiner Allgemeinbildung aller Gelegenheiten bedienen, die das Leben in größeren Städten für einen strebsamen jungen Menschen mit sich bringt. Die Folgen einer so gearteten künstlerischen Erziehung würden sich vermutlich bald zeigen.

Ist es der Weltkrieg, der deutsche Gesinnung von der deutschen Malerei fordert, so ist es nunmehr ihre heiligste Pflicht, mit Hilfe des Handwerks Befreiung von der Herrschaft des Auslandes zu suchen. Die Gesinnung selbst

RICHARD ENGELMANN — DAS WILDENBRUCH-DENKMAL IN WEIMAR

aber wird sich kundtun durch erneute Vertiefung in die Reize der heimatlichen Landschaft, Besinnung auf die noch schlummernden kulturschaffenden Kräfte unseres Volkstums und nicht zuletzt in dem Wunsch, mit der Liebe unserer alten Meister und ihrem lebendigen Gefühl für alles Starke das Kleinste wie das Größte künstlerisch zu erfassen.

DAS WILDENBRUCH-DENKMAL IN WEIMAR

Das Wildenbruch-Denkmal von Professor Richard Engelmann in Weimar wurde am zweiten Osterfeiertage enthüllt.

In der Mitte eines weiten runden Wasserbeckens erhebt sich ein viereckiges Postament, auf dem eine nackte Jünglingsgestalt vorwärtsschreitet. Das Haupt, mit einem antiken Helm bedeckt, schaut mit ernstem Gesichtsausdruck halb zurück, während die rechte Hand das kurze Schwert aus der Scheide zieht. Der Sockel trägt die Inschrift: „Ich kämpfe nicht um anzugreifen, sondern um zu verteidigen."

Es darf mit Freude begrüßt werden, daß von einer Wiedergabe der Figur des Dichters abgesehen wurde, denn so sehr wir uns freuten, Wildenbruch in Weimars Straßen oder im Park zu begegnen, für ein Postament wäre seine kleine gedrungene Figur nicht geeignet. Dagegen bringt der Gedanke Engelmanns die Eigenart des Wildenbruchschen Schaffens und seiner Schöpfungen in glücklicher Weise zum Ausdruck. Das Streben und Wirken des bis in sein Alter jugendlich frischen Vorkämpfers für vaterländische Größe, für Freiheit und Schönheit könnte kaum besser zum Ausdruck gebracht werden, als durch eine streitbare Jugend, die allezeit bereit ist, für ihre Ideale in den heiligen Kampf zu ziehen. Der Künstler hat seine Aufgabe in jeder Hinsicht mit großem Erfolg gelöst.

Außerordentlich glücklich gewählt ist auch der Standort des Denkmals. Im früheren Posekschen Garten, gegenüber dem Friedhof, erhebt sich die in Bronze gegossene Figur vor alten hohen Bäumen und wirkt malerisch sehr erfreulich.

RICHARD ENGELMANN
FIGUR VOM WILDENBRUCH-DENKMAL IN WEIMAR

A. VON KAMPF

STUDIE ZU DEM GEMÄLDE „FICHTE ALS REDNER AN DIE DEUTSCHE NATION“

ARTHUR VON KAMPFS WANDGEMÄLDE „FICHTE ALS REDNER AN DIE DEUTSCHE NATION“ IN DER AULA DER BERLINER UNIVERSITÄT

Von E. Plietzsch

Als man vor einigen Wochen den Karton zu Arthur Kampfs Fichtebild sah, da neigte man dazu, diese Schöpfung mit den Leistungen eines guten Schriftstellers zu vergleichen, der eine große Begebenheit in klaren, wohlgeformten Sätzen beschreibt, deren rhetorische Wirkungsmittel klassischen Prosastücken entlehnt sind. Derartige meisterhaften Prosaschilderungen nachgebildete Beschreibungen sind frei von eigenwilligen Ausdrücken und ohne überraschende Satzwendungen, so daß die schöne Folge der gewählten Worte in ruhigem Rhythmus dahinfließt. Einem Maler freilich, der in ähnlichem Sinne klassisch gewordene Formen verwertet, aber nicht aus innerem Zwang heraus und nicht dank eines angeborenen Gefühls für große Formen nach monumentaler Haltung strebt, einem solchen Maler droht in gleicher Weise wie den Schriftstellern die Gefahr, manieriert zu werden und konstruierte, blutleere akademische Schöpfungen zustande zu bringen.

Alle Bedenken und Befürchtungen dieser Art erweisen sich vor dem ausgeführten Gemälde Arthur Kampfs als hinfällig. Man gewahrt, daß sich der Künstler in die für solche Anlässe gebotene Formenwelt wirklich hineingelebt hat, daß ihm die große Einzelform aus der Anschauung des Modells erwuchs und daß sie nicht von alten Vorbildern entlehnt zu werden brauchte. Seine Studien nach den Modellen sind in der Zeichnung und Färbung so realistisch, daß ihre direkte Hinübernahme in das Bild eine Anhäufung allzu detaillierter Objekte und Farbtöne ergeben hätte. Auf dem Weg von der Studie zum Gemälde strafften

Verlag der Photographischen Gesellschaft,
Berlin-Charlottenburg

A. VON KAMPF
FICHTE ALS REDNER AN DIE DEUTSCHE NATION

A. v. KAMPF

STUDIEN ZU „FICHTE ALS REDNER AN DIE DEUTSCHE NATION“

sich die Linien, sie gewannen Ausdruck und Spannkraft, das zierliche Kräuselwerk wandelte sich in große Linien voll herber Anmut um und die farbigen Zwischentöne vereinigten sich zu bestimmten, breiten Farbflächen. Die Gestalten streiften alles Zufällige ab, gewannen Haltung und Würde, ohne blutleer und theatralisch zu werden. Für den umfassenden Blick des Beschauers besteht das Gemälde aber nicht etwa aus schönen Einzelgestalten, die nach äußerlichen Gesichtspunkten zusammengestellt sind; man erfaßt den Hauptvorgang und Inhalt sofort und aus den großen Gruppen lösen sich erst bei längerem Verweilen die Figuren einzeln heraus. Die einprägsame Gestalt des erhöht stehenden, scharf im Profil gesehenen Redners ist im Umriß lebhaft bewegt und von edler Leidenschaft erfüllt, ohne die aufgeregte Pathetik eines Volksredners anzunehmen. Die Zuhörer, die in der üblichen Weise als Vertreter verschiedener Alters- und Bildungsstufen charakterisiert sind, geben sich alle still, voll gespannter Teilnahme den Worten Fichtes hin. Der Ort und die Zeit des Vorganges werden ohne großen allegorischen Aufwand durch das in der Ferne aufragende Brandenburger Tor, das der Quadriga beraubt ist, durch die Zeittracht und durch einige Gestalten mit Porträtzügen auf knappe und einfache Art angedeutet. Die übersichtliche Anordnung der Gestalten ergibt sich zwanglos durch die unregelmäßigen Bodenerhebungen; die scharfe Gliederung und Teilung der Gesamtkomposition wird durch die senkrechten Baumstämme mühelos bewirkt. Diese Stämme ergeben zusammen mit den sie im rechten Winkel durchschneidenden wagrechten Wolkenzügen einen festen Rahmen, der die bewegten Menschengruppen scharf und fest umspannt und zusammenhält. Die kühle Färbung, deren Haltung ein blasses Grün bestimmt, ordnet sich dem linearen Eindruck unter und trägt dazu bei, durch ihren hellen, klaren Ton die Wirkung der Umrißlinien zu einem Eindruck voll großer Klarheit und Sprödigkeit zu steigern, dem alles Kleinliche und Unbestimmte fehlt.

Wenn man auch zugeben darf, daß der Formenschatz der deutschen Kunst hier nicht um neuartige Gebilde bereichert worden ist — bei einigen Frauenfiguren zeigt sich die Gestaltungskraft des Künstlers noch ebenso stark wie bei der erregten Hauptfigur —, so bedeutet dieses Werk, das unter Arthur Kampfs Arbeiten eine der reifsten ist, die gute, verstandesklare und reine Lösung einer großen Aufgabe. Es ist eine Schöpfung, die in allen Teilen Würde und große Haltung besitzt. Der strenge Eindruck würde noch gesteigert werden, wenn die Stimmung, die das Bild beherrscht, in einer klaren Gliederung der Aula-Architektur, in bestimmt umrissenen, sparsam verteilten Ornamenten und Profilen ausklingen würde. Leider ist dies nicht der Fall.

Ein Bild ist eine Neugestaltung der Natur in selbstgesetzten Grenzen. Das vollendetste, innerlichste Kunstwerk bleibt tot ohne die nachschaffende Mittätigkeit des angeregten Beschauers, dessen eigenste Erlebnisse angerufen werden müssen.
Aus G. Floerke, Böcklin

A. v. KAMPF — STUDIE ZU „FICHTE ALS REDNER AN DIE DEUTSCHE NATION“

G. DORÉ DER HÖCHSTE EHRGEIZ DER RUSSEN
Aus „Histoire de la Sainte Russie“

DIE FRANZÖSISCHE RUSSENLIEBE IM WANDEL DER ZEITEN UND GUSTAVE DORÉS HISTOIRE DE LA SAINTE RUSSIE

Von Karl Voll

Seit Beginn des großen Krieges ist auf deutscher Seite immer wieder darauf hingewiesen worden, daß dieselben Franzosen, die stolz darauf sind, heute mit Rußland sich gegen die „deutsche Barbarei“ verbündet zu haben, im Laufe des 19. Jahrhunderts russische Zivilisation wesentlich geringer einzuschätzen pflegten, als sie es nach den Manifesten zu tun scheinen, mit denen sie ihre Soldaten gegen Deutschland anfeuern. Am besten wird man ihre wahre Meinung in dieser Angelegenheit aus ihrer satirischen Literatur und aus den Karikaturen erkennen, mit denen sie Rußland und seine Herrscher so reichlich bedacht haben. Das interessanteste und lehrreichste Dokument hierüber ist aber ein Buch von 205 Seiten, das Gustave Doré im Jahre 1854 in Paris unter dem Titel „Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie“ veröffentlicht hat. Das Titelblatt enthält die Angabe, diese Geschichte sei commentée und illustrée de 500 magnifiques gravures par toute la nouvelle école. Damit wird das Werk als eine Prachtleistung des Holzschnittes vom 19. Jahrhundert bezeichnet, und in der Tat ist es nicht nur eines der ergötzlichsten, son-

A l'instar des Al emands, qui viennent d'inventer les *dîners en musique*, Ivan IV, désirant, lui aussi, joindre l'utile à l'agréable, s'empresse de donner à la cour des *dîners en supplices*

G. DORÉ TAFELUNTERHALTUNG IWANS DES SCHRECKLICHEN

dern auch eines der besten Illustrationswerke der neueren Zeit und kann wohl als eine der glänzendsten Schöpfungen des großen Zeichners betrachtet werden. Es gehört noch in Dorés Frühzeit und verrät infolgedessen noch den engen Zusammenhang mit dem Schweizer Schriftsteller und Illustrator Rodolphe Toepffer, dessen groteske Romane den jungen Doré so nachhaltig und glücklich beeinflußt haben. Diese Histoire de la Sainte Russie besteht nach Toepffers Vorbild aus unzähligen, höchst launig erfundenen Vignetten und erhebt keinen weiteren Anspruch als den auf möglichst vergnügliche Wirkung. Sie beginnt mit Rußlands sagenhafter Urgeschichte, die mit der für Doré charakteristischen Unbesorgtheit durch einen ungeheuren Tintenklecks versinnbildlicht ist. So wie nun dieser dem Leser kein deutliches Bild von den Vorgängen gibt, die sich in der alten Zeit zugetragen haben, läßt Doré die nächsten fünf Felder völlig leer und bemüht sich nicht, den heiter geschriebenen Text mit entsprechenden Illustrationen anschaulicher zu machen. Die ersten acht Seiten des überaus geistreichen Buches lassen uns daher kaum ahnen, daß hier jener Illustrator am Werke ist, dem mehr eingefallen ist, als den meisten Zeichnern des 19. Jahrhunderts. Nachdem Doré mit so einfachen Mitteln die Urgeschichte der Russen erledigt hat, befaßt er sich mit dem mittelalterlichen Rußland, das er auch noch als recht prähistorisch schildert. Hier läßt er natürlich, dem Gang der Geschichte folgend, Karls des Großen spätem Zeitgenossen, dem 879 gestorbenen Rurik den Vortritt. Die Greuel der Thronfolgerkriege und die Minderwertigkeit der Herrscher wird so drastisch und erbarmungslos geschildert, daß man darauf vorbereitet wird, welches grauenvolle Ende Ruriks Dynastie in Iwan dem Schrecklichen nehmen wird. Diese Einheitlichkeit der historischen und künstlerischen Stimmung macht den eigentlichen Wert des Buches aus, das mit einem phantastischen Humor die abscheulichen Zustände jener barbarischen Zeiten schildert, ohne irgend etwas zu mildern oder zu verschweigen. Von da ab werden wir rasch bis an den Beginn der neueren Zeit geführt, d. h. bis zur Regierung Iwans des Schrecklichen selbst. Was dieser Herrscher, der bei uns nur als ein neronisch grausamer Mann bekannt ist, alles an wahn-

En 1582, ce n'est même déjà plus qu'une plaisanterie

G. DORÉ IWAN DER SCHRECKLICHE VERGNÜGT SICH

G. DORÉ GRAUSAMKEITEN IWANS DES SCHRECKLICHEN

G. DORÉ PETER DER GROSSE UND SEINE TISCHGÄSTE

sinnigen Schrecken über sein nur zu geduldiges Volk gebracht hat, wird von Doré mit behaglichster Ausführlichkeit geschildert. Und seltsam ist es zu sehen, daß der Künstler in der Lage ist, die entsetzlichen Greuel in seiner sehr anschaulichen Zeichnung dem Leser vor Augen zu führen und eine andauernde Behaglichkeit in ihm zu erwecken. Man sieht daraus, welch tiefe Verachtung das damalige Frankreich für Rußland hatte. Die erstaunlichste dieser Zeichnungen ist vielleicht jene, wo wir Iwan am Fenster eines Erkers im Kreml sitzen sehen, wie er mit ungemein gütigem, väterlich wohlwollendem Lächeln die Menge der Gehenkten zählt, die Trauben gleich an ungeheuren Haken dicht vor seinem Fenster hängen. Unter dem Fenster aber starren zu Iwans weiterem Ergötzen zahlreiche Hellebarden empor, auf die vom Rande der Mauern zahlreiche Opfer seines Wahnsinns hinabgeworfen werden. Neben solchen ganz breit und ausführlich geschilderten Szenen finden sich auf demselben Blatte kleine, sehr reizend gezeichnete Vignetten, die Iwan bei der historisch feststehenden, eigenhändigen Ausübung der von seinem kranken Hirn ersonnenen Schandtaten zeigen. So sehen wir ihn mit einem herzlich vergnügten Gesichte einem nackten Mann, der an einen Pfahl gebunden ist, Brust und Leib aufschneiden und zugleich ihm mit einer brennenden Kerze den

Par conséquent elle se rend sous les murs de Constantinople. Première sommation faite à cette ville de se rendre.

Deuxième sommation.

Troisieme sommation faite au nom de l'orthodoxie, de l'équilibre européen

Le refus ayant été peremptoire, Catherine croit pouvoir s'en retourner sans inquiétude dans ses États.

G. DORÉ BELAGERUNG KONSTANTINOPELS UNTER KATHARINA II.

Bart absengen und ihn mit der schelmischen Miene eines Bonvivant fragen, ob ihn die Kerze nicht zu sehr kitzle. Die eine dieser Szenen berührt sich in der Darstellung sehr eng mit dem berühmten Bilde von Decamps in der Wallace-Kollektion zu London, wo man sieht, wie die Opfer orientalischer Grausamkeit von den Mauerzinnen von Damaskus herabgestürzt werden und sich an den Haken zerfleischen, die in die Stadtmauern eingeschlagen sind. Dorés Zeit liebte eben, solche nervenaufreizende Themen künstlerisch und literarisch zu gestalten. Nicht umsonst erzielte Eugène Sue damals mit seinen blutrünstigen Romanen den großen, über ganz Europa gehenden Erfolg. Wenn wir aber heutigentags Eugène Sues Schriften nur als eine literarische Kuriosität ansehen, und wenn wir Decamps erwähntes Bild nur mit Gruseln betrachten können, so ist es für Dorés Kunst überaus ehrenvoll, daß er die gleichen abstoßenden Themen behandeln und uns durch sie so sehr ergötzen kann. Man könnte meinen, daß Doré mit der satirischen Behandlung von Rußlands Geschichte unter der Regierung Iwans des Schrecklichen nicht sowohl russische Zustände im besonderen, wie die Unkultur der Vergangenheit im allgemeinen habe geißeln wollen, denn immer, wenn er in seinen Werken, z. B. in den Illustrationen zu Taines Voyage dans les Pyrénées, ähnliche Greuel aus alter Zeit zu schildern hat, gebraucht er fast die gleichen Mittel wie in der Histoire de la Sainte Russie. Wenn er aber in der russischen Geschichte bis zur Regierung Peters des Großen vorrückt, die nun einmal ein sehr ehrenvolles Kapitel innerhalb der Geschichte der menschlichen Zivilisation bedeutet, so versäumt Doré nicht, die Schale seines Spottes über die Schwächen auszugießen, die man ja auch bei Peter dem Großen finden kann. Daraus geht hervor, daß es sich bei Dorés Werk um eine entschlossene Parteinahme der Franzosen gegen Rußland handelt, an dem kein gutes Haar gelassen wer-

G. DORÉ — DAS SCHRECKGESPENST

den sollte. Um so auffallender ist es, daß Katharina II., die doch sehr viel Gelegenheit zu recht anzüglicher Persiflage bietet, verhältnismäßig gnädig davongekommen ist. Dieser Umstand erklärt sich nicht etwa durch eine Erschlaffung der Herausgeber des merkwürdigen Buches, denn gerade bei der Behandlung des 19. Jahrhunderts finden sie eine Menge sehr männlich gedachter und scharf durchgeführter Angriffe gegen das russische System. Gegen Ende des Buches werden viele Fragen behandelt, die für uns Deutsche heute sehr interessant sind. Rußland wird da immer als der verlogene Störenfried von Europa hingestellt, der einen allgemeinen Weltfrieden predigt, aber seine Nachbarn, wenn sie politisch nicht sehr stark sind, z. B. die Türkei, mit heuchlerischen Reden ins Unrecht setzen und durch unablässige Provokationen in üble Händel verwickeln will. Ein Gegenstück zu dieser unumwunden, wenn auch nicht mit ausgesprochenen Worten als niederträchtig gekennzeichneten äußeren Politik, ist die Stellungnahme der Zaren zu dem Wunsche ihres Volkes, an den Errungenschaften teilzunehmen, die die französische Revolution den europäischen Völkern gebracht hat. Das bittere Wort Reaktion wird nicht vermieden und in äußerst launigen Illustrationen schildert Doré die Unannehmlichkeiten eines bei Tag und Nacht von der Polizei kontrollierten Lebens. Der alte französische Spruch: „Grattez le Russe et vous verrez le barbare", der als höhnisches Motto über dem Buch stehen könnte, darf gewissermaßen als Leitmotiv für die letzten Kapitel gelten. Recht bezeichnend ist, daß das Ganze ausklingt in ein Spottlied auf den Zaren Nikolaus, das sich anschließt an ein in Frankreich sehr bekanntes übermütiges Spottgedicht auf den bon roi Dagobert. Deutlicher als mit dieser Travestie konnte kaum gesagt werden, daß Frankreichs beste Köpfe um das Jahr 1850 Rußland und dessen führende Männer ebensowenig ernst nahmen, wie sie ihren verlockenden Versprechungen Glauben schenkten. Diese spöttische Ablehnung aller Versuche der Russen, Anschluß an die europäische Kultur zu gewinnen, ist nicht allein in dem einzelnen Falle von Dorés Buch zu beobachten, sondern reicht aus der Zeit des ersten Napoleon bis in die lebende Gegenwart herein. Einer solch lang anhaltenden Einmütigkeit gegenüber erscheint die in Frankreich jetzt beliebte Verhimmelung „russischer Kultur" verächtlich und lächerlich wie alle Inkonsequenz.

Voyageur nouvellement arrivé en Russie, trouvant, comme M Custine, qu'à Pétersbourg la surveillance est telle que les murs ont des oreilles

G. DORÉ — RUSSISCHES SPIONIERSYSTEM

GEORG BROEL

VORFRÜHLING (RADIERUNG)

GEORG BROEL EXLIBRIS (RADIERUNG)

GEORG BROEL

Von Richard Braungart

Wer von einem Werke der Kunst einen starken Eindruck empfangen hat, wird zunächst wenig Lust verspüren, den Ursachen dieser Wirkung nachzuforschen und theoretisch zu ergründen und zu begründen, was er eben praktisch an sich erprobt hat. Er wird nicht wollen, daß die Frische des unmittelbaren Eindrucks von des Gedankens Blässe angekränkelt werde, und verzichtet deshalb, anfänglich wenigstens, lieber auf das Erfassen der tieferen Zusammenhänge. Allein es handelt sich hier fast immer nur um eine vorübergehende Stimmung als Folge eines Erlebnisses. Früher oder später wird doch in jedem, der bei allen Dingen gewohnt ist, nach dem „Warum" und „Wieso" zu fragen, der Trieb nach Erkenntnis wieder wach werden; und die rein verstandesmäßige Beschäftigung mit einer Materie, von der wir vielleicht geglaubt haben, sie könne nur mit den Sinnen erfaßt werden, wird uns dann einen ebenso hohen Genuß gewähren wie das erste Erleben des Eindrucks selbst.

GEORG BROEL EXLIBRIS (RADIERUNG)

Der Künstler oder vielmehr die Kunst, an die ich bei diesen Worten denke, ist von einer Art, die jede Theorie und alles Erdachte, um nicht zu sagen Ergrübelte von vorneherein und vollkommen auszuschließen scheint. Es ist die Kunst des Landschafters Georg Broel, von dem dort, wo die offiziellen „Kurse" des Kunstmarkts festgelegt werden, noch nicht gesprochen wird. Er teilt dieses Schicksal mit tausend Geringeren, als er ist,

und mit manchem, der ihn überragt. Broels Arbeiten sind von einer solchen Zartheit, Natur-Unmittelbarkeit und dichterischen Durchdrungenheit, daß man sich von ihnen zu Versen oder zu einem Musikstück angeregt fühlen könnte, aber ganz gewiß nicht zu einer theoretischen Abhandlung über alle möglichen Dinge, die allerdings zur Entstehung eines Kunstwerks ebenso unentbehrlich sind wie Motiv, Idee, Fleiß, handwerkliche Fertigkeit und das Material zum Ausdruck dieser Ideen usw. Man wird deshalb, wenn man zum ersten Male Radierungen oder Zeichnungen Broels zu Gesicht bekommt, nichts als Dankbarkeit empfinden, daß man das Glück hatte, sie sehen zu dürfen. Und man wird meinen, daß alles das vollkommen selbstverständlich so sei, wie es ist, daß es ganz ohne Nachdenken und Ueberlegen hervorgebracht, also gewissermaßen unmittelbar „aus der Natur gerissen" sei. Aber nichts ist falscher wie das; denn es gibt gewiß nicht viele Arbeiten, die so genau bis ins kleinste durchdacht, fast hätte ich gesagt errechnet sind, wie die von Broel. Aber — und das ist der springende Punkt der ganzen Auseinandersetzung: man merkt es nicht. Die Theorie ist in diesen Blättern restlos zur Praxis, das Gedankliche zum sinnlichen Ausdruck geworden.

GEORG BROEL EXLIBRIS (RADIERUNG)

Und so ist hier, auf dem Wege von der Natur über den Verstand wieder zur Natur, ein Grad von gesteigerter, gedrängter Wirkung erreicht, dem es gewiß nicht Abbruch tut, wenn man erfährt, wie er zustande gekommen ist.

Um es konkreter anzufassen: Broel liebt den Rhythmus in der Natur, und er sucht und findet ihn im Kleinsten wie im Größten, im Zusammenklang von Bäumen und Wolken, von Linien und Formen, letzten Endes auch von Mensch und Natur. Wie ein Komponist (seine Wesens- und Schaffensart erinnert vielfach an einen solchen) baut er aus unzähligen Einzelheiten, die bei ihm die Stelle der Noten vertreten, seine Natursymphonien auf. Er weiß den Dingen ihre innere Musik zu entlocken; und vor allem versteht er sich darauf, die gegen- oder miteinander verlaufenden Linien in Harmonie mit sich selbst und dem Ganzen zu bringen, dunkle und helle Flächen gegeneinander abzugleichen und Haupt- und Nebensache, Bild und Umrahmung zu einer Einheit von ruhiger Gesamtwirkung zusammenzuschließen. Man könnte sagen: alles das wäre eigentlich die Tätigkeit eines Technikers. Aber Broel ist durchaus ein Dichter mit der Nadel, ein Lyriker von Geblüt, allerdings einer, der sein Handwerk, und nicht

GEORG BROEL EXLIBRIS (RADIERUNG)

GEORG BROEL FRÜHLING (RADIERUNG)

allein die Radier- und Aetztätigkeit, so gründlich wie irgend ein Nur-Techniker meistert. Und in dieser Vereinigung von Verstand und Empfinden, von Impuls und Berechnung, steht er zwar nicht allein, dafür aber in gewählter Gesellschaft etwas abseits von der vielbegangenen breiten Allerweltsstraße. Vielleicht ist das auch der Grund, weshalb so viele bis jetzt an ihm vorbeigesehen haben.

Es ist für einen Landschafter sicher nicht ganz gleichgültig, wo er geboren ist. Im Gegenteil: die Eindrücke seiner Jugend werden für seine späteren Ideale dauernd maßgebend sein, und zwar um so mehr, je stärker und ursprünglicher seine Begabung ist. Dafür ist auch Broel ein Beweis. Er ist am 8. Mai 1884 zu Honnef am Rhein geboren und dort, in dieser gesegneten Gegend, hat er auch den größten Teil seiner Jugend verlebt. Aber da er immer schon ein versonnener, stiller Junge war, der gerne seine eigenen Wege ging, so vermied er es, die berühmten, schönen Orte aufzusuchen, die in den Reisehandbüchern sich eines Sternes erfreuen, sondern er streifte viel lieber durch einsame, abgelegene Wiesentäler, wo er mit sich und der Natur allein war. Oder er träumte von irgend einer Höhe, am Waldrand liegend, über Täler, Fluren und

Wälder bis in flimmernde Fernen, wo Himmel und Erde ineinanderfließen. Es ist nicht schwer, in diesen Elementen die Lieblingsmotive des späteren Landschafters Broel zu erkennen, der, soviel er auch in der Folge gesehen und erlebt haben mochte, doch schon damals unbewußt in sich aufnahm, was für seine Kunst von richtunggebender Bedeutung werden sollte.

Er besuchte die Schulen seiner Heimat, war ein Jahr als sogenanntes Austauschkind in der heute jedem Deutschen geläufigen belgischen Stadt Namur, lernte dann in dem väterlichen Holzgeschäft und war auch als Volontär bei Firmen dieser „Branche" im Bayrischen Wald und in München tätig. Aber der Künstler in Broel, der immer schon wach war, wollte nun endlich die Flügel regen; München und die Bekanntschaft mit Künstlern wie Weisgerber u. a. hatten noch obendrein das Ihre getan, und da die Eltern sich nicht länger sträubten, so sattelte Broel, nachdem er in München auch noch sein Einjährigenjahr abgedient hatte, um. Er besuchte erst die Münchener Kunstgewerbeschule (Klasse Dasio), arbeitete später bei Gröber, Becker-Gundahl und Habermann und holte sich zwischenhinein, im Sommer, in der Heimat bei dem ihm wesensverwandten Landschafter H. Reifferscheid manche Anregung, besonders auch für das Radieren. München, oder vielmehr dessen Vororte Schleißheim und Dachau, sind unterdessen seine zweite Heimat geworden; aber die Erinnerung an die Landschaft im Siebengebirge hat ihn nicht verlassen. Es ist gar nichts spezifisch Münchnerisches in seinen Landschaften, nichts von der besonderen Stimmung der beiden berühmten Malerkolonien. Genau genommen sind sie sogar nicht einmal rheinisch; sie sind vielleicht nichts weiter als typisch für die Auffassung des Künstlers von der Natur. Es sind Kombinationen der beliebtesten und malerischsten, überall zu findenden Motive (Bäume, Wiesen, Felder, weite Fernblicke usw.), zu schönen Kompositionen gerundet. Und da es ein Lyriker ist, der sie geschaffen, so ist es klar, daß die Anmut zur Helferin geladen war und die Zartheit, die manchmal, auch im Technischen, an Vogeler erinnert, aber doch wieder von anderer Art ist. Das Märchenhafte und die Biedermeier-Romantik des Worpswеders fehlen Broel, der mit beiden Füßen in der Wirklichkeit und Gegenwart steht. Gemeinsam aber ist beiden die Innigkeit des Empfindens und das Schwärmen für die Reize der Einzelheit, zwei Eigenschaften, die echt deutsch, aber gerade deshalb auch sichere Prüfsteine für die Künstlerschaft sind. Und daß Broel diese Prüfung besteht, ja, daß man gar nicht einmal in die Versuchung gerät, sie ihn erst bestehen zu lassen, spricht mehr für ihn, als es noch so viele Worte vermöchten.

Es war schon oben davon die Rede, daß Broel in erster Linie nach möglichster Harmonie, nach vollkommenstem Ausgleich der Gegensätze strebt. Und es ist sehr wahrscheinlich, daß er aus diesem Drang heraus und jedenfalls nicht aus malerischen Gründen allein besonders den Gegensatz von Dunkel und Hell (graphisch: Schwarz-

GEORG BROEL EXLIBRIS (RADIERUNG)

GEORG BROEL BESUCHSKARTE (RADIERUNG)

GEORG BROEL — VORFRÜHLINGSSONNE (RADIERUNG)

GEORG BROEL ALLEE BEI SCHLEISSHEIM (RADIERUNG)

Weiß) liebt, wie er in dem Nebeneinander von Birken und Tannen zum Ausdruck kommt. Dieses Motiv hat er oft und gerne abgewandelt, nicht minder häufig ein anderes Hell-Dunkel-Thema: den Blick von einem schattenkühlen Waldrand auf sonnige Fluren. Und stets ist es der ruhige Ausgleich der Flächen, der hier als Problem gestellt und als solches gelöst wird. Gleichgültig ist es dabei, ob es sich um eine Arbeit freigraphischen Charakters, also um eine getreue Darstellung des Wirklichen handelt, oder um Blätter, auf denen der Künstler aus gegebenen Motiven zusammenfassend ein Neues schafft, das zumeist dekorativen Zwecken dient. Hier wären vor allem die zahlreichen Exlibris Broels zu nennen, Blätter, in denen sein Können und Wollen sich im Extrakt darbietet und die gute Muster dafür sind, wie ein vollkommen realistisch durchgebildetes Landschaftsmotiv durch entsprechende, meist in anderer Farbe gedruckte Umrahmungen und durch geschickte Verbindung von Bild und Schrift für gebrauchsgraphische Zwecke geeignet gemacht werden kann.

Broels eigentümliche Art der Landschaftsbetrachtung, die gleichzeitig die eines Dichters und eines kühl abwägenden Technikers ist, offenbart sich am klarsten in einem Variationenwerk über den Frühling, d. h. in einer Folge von Radierungen, in denen das allmähliche Werden des Frühlings von den ersten, leisen Regungen des wieder erwachenden Lebens bis zum Vollendungsjubel des beginnenden Sommers in einem ungeheuren Crescendo geschildert wird, und zwar in der Weise, daß die Arbeit nicht nur allmählich aus dem Dunklen ins Helle vorrückt, sondern auch dadurch, daß der Rhythmus der Linien des Bodens, der Bäume, der Wolken usw. von Blatt zu Blatt energischer, lebhafter und beschwingter wird. Es ist einleuchtend, daß die meisten an dem Zuviel an Theorie gescheitert wären, das sich einem solchen Plan entgegenzustellen scheint; aber Broel hat bewiesen, daß ein Künstler, der es wirklich ist, auch bewußt, sozusagen mit nüchternem Verstand künstlerische Probleme lösen kann und daß die Ergebnisse dieses fast mehr wissenschaftlichen wie künstlerischen Verfahrens trotzdem echte Kunstwerke sein können. Voraussetzung ist freilich immer, daß die Stärke des Empfindens nicht geringer sei wie die Schärfe des Erkennens. Trifft das aber zu und sind die beiden Elemente im richtigen Verhältnis gemischt, wie wir das bei Broel beobachtet haben, dann gibt es einen guten Klang. Und Kopf und Herz haben zu gleichen Teilen ihre Freude daran.

GEDANKEN DES REMBRANDTDEUTSCHEN*)

Der geistigen Neugeburt unseres Vaterlandes, wenn es zu einer solchen kommen soll, muß eine politische Neugeburt desselben vorausgehen; äußerlich hat dieselbe 1870 stattgefunden; innerlich bleibt sie noch zu fordern. Die jetzige deutsche Reichsverfassung trägt den tieferen Bedürfnissen des deutschen Volkstumes nicht in allen Stücken Rechnung; und die Art, wie sie von gewissen Parteien ausgenutzt wird, noch weniger; hier tut eine innere Wandlung not. Wie der Künstler immer ein Sohn seines Volkes, so ist die Kunst immer eine Tochter der jeweiligen geschichtlichen Konstellation. Es ist durchaus kein Zufall, daß Michelangelo und Tizian, Shakespeare und Bacon, Goethe und Beethoven gleichzeitig lebten und schufen; daß oft eine ganze Saat von großen Männern periodenweise in der Geschichte miteinander aufwächst; Keime zu großen Leistungen sind in der geistigen gerade wie in der physischen Natur stets und überall vorhanden. Es bedarf nur günstiger Umstände und der helfenden Menschenhand, um beide zu wecken; gewisse Zeitverhältnisse lassen Genies aufsprießen, wie der Regen die Steppe ergrünen läßt. Es mag, außer dem einen, noch Shakespeares genug gegeben haben; aber nur in England, wo die Bedingungen günstig lagen, kam jener zur Entfaltung; man lasse ihn, ganz so wie er war, in Frankreich geboren werden und er würde nie seine Tragödien noch Schauspiele geschrieben haben. Das Kunstwerk ist nur ein Erzeugnis verschiedener zusammenwirkender Kräfte: des Menschen, des Volkstums, der Zeitverhältnisse; sind diese drei Faktoren gleichzeitig und gemeinsam tätig, so entsteht das Große. Die politischen und sozialen Verbindungen sind alle für die eigentliche künstlerische Arbeit ebenso wichtig, wo nicht wichtiger als die letztere selbst; das galt zu allen Zeiten; und es gilt nicht zum wenigsten für das jetzige Deutschland.

* * *

Starke Persönlichkeit erwächst nur aus starkem Stammesgeist und dieser nur aus starkem Volksgeist; die Betriebsamkeit, Freiheitsliebe, Gemütstiefe, Schlichtheit des holländischen Charakters spiegelt sich in Rembrandts Werken mehr als irgendwo; das sind Eigenschaften, welche die heutige deutsche Kunst recht wohl gebrauchen kann. Aber auch von diesen selbst abgesehen, ist der der gesamtdeutschen

*) Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Verlag von C. L. Hirschfeld in Leipzig.

GEORG BROEL AM BACH (RADIERUNG)

Kunst gegenüber so ungemein hoch entwickelte provinziale Charakter der Rembrandtschen Malerei noch in einem ganz anderen Sinne von entscheidendster Wichtigkeit. Das edle Gefühl der Stammeseigentümlichkeit ist den Deutschen, über ihrer politischen Zerfetzung, vielfach abhanden gekommen; sie nennen sich Württemberger aber nicht Schwaben, Hannoveraner aber nicht Niederdeutsche; damit ist ein Stück Volksseele verloren gegangen, das wiedererobert werden muß. Und vor allem ist dies auf künstlerischem Gebiet erforderlich. Wer die Gesetzmäßigkeit der altgriechischen Lokalalphabete kennt, welche gewisse Buchstabenformen streng und konsequent, und ohne Wissen der Handhabenden auf einzelne kleine Landbezirke oder Inseln beschränkt; wer die harmonische und man möchte sagen musikalische Folgerichtigkeit der Grimmschen Lautgesetze auf sich wirken ließ; wer erfuhr, wie selbst heute noch sprachliche Verschiedenheiten und Eigentümlichkeiten z. B. des Plattdeutschen von geübten Ohren zuweilen bis auf die von dem Sprechenden bewohnte Quadratmeile unterschieden werden; der weiß auch, wie tief, wie durchdringend, wie allbeherrschend in der Natur, selbst da, wo sie sich mit der Kultur berührt, das individualistische Prinzip ausgeprägt ist. Diesen Schattierungen der Natur hat die Kunst zu folgen. —

* * *

Holbeins Pietà in Basel und Rembrandts Anatomie im Haag zeigen, daß für eine wirklich geistige Kunst der Begriff des Häßlichen nicht existiert. Ein Weib — und ein Kunstwerk — darf in dem Grade häßlich sein, wie es innere Anmut hat. An dieser letzteren fehlt es den heutigen Naturalisten und darum haben sie kein Recht, das Häßliche darzustellen. Wie das höchste Ziel der Malerei weder Zeichnung noch Farbe ist, sondern vielmehr: mit der Farbe zu zeichnen; so ist die höchste Aufgabe aller bildenden, ja aller Kunst überhaupt: mit der Schärfe des äußeren Blicks eine reiche Phantasie zu verbinden. Jene neueren künstlerischen Bestrebungen, der Gemüts- wie Phantasiemaler, sind vorwiegend von peripherer Natur geblieben; sie entbehren noch der Beziehung zu einem lebendigen Zen-

trum; ein solches kann ihnen nur zukommen aus einer Neubelebung des deutschen Volksgeistes und einer Neugestaltung der deutschen Volksbildung. —

* * *

Notwendigkeit und Freiheit lassen sich künstlerisch so gut wie politisch versöhnen; wie denn die Kunst stets am besten da gepflegt wird, wo man sie nicht aus rein ästhetischen, sondern aus Gründen des nationalen Selbst- und Hochgefühls fördert.

* * *

Naturdarstellung ohne Idee ist nicht viel besser, als Ideendarstellung ohne Natur.

Von Rechts wegen darf der Künstler nur soviel Naturstudium in sein Werk legen, als er ihm an Ideengehalt ausgleichend gegenüberzusetzen hat; legt er mehr Naturstudium hinein, so gibt er damit nur tote Natur; also Stillleben, nature morte, wie letzteres die Franzosen bezeichnenderweise nennen.

* * *

Die große Frage des Tages, ja des Jahrhunderts auf dem Gebiet der Kunst heißt: wie bekommen wir einen neuen Stil? Der gesunde Menschenverstand und die vergangene Kunstgeschichte beantworten diese Frage in gleicher Weise: neue Geistesströmungen, welche aus der Tiefe der Volksseele hervorsteigen müssen, werden durch neue sinnliche Formen, die sich jenen unwillkürlich anbilden, ihren handgreiflichen Ausdruck finden. So hat Rembrandt innerhalb der Malerei einen neuen Stil geschaffen; so allein kann auch innerhalb der heutigen deutschen bildenden Kunst ein neuer Stil entstehen; Vorschriften, Experimente, Muster von außen her helfen zu nichts. Aus irgend welchem alten Stil neue Geistesströmungen herleiten zu wollen, heißt den Gaul beim Schwanz aufzäumen. Renaissance und Gotik, Rokoko und Japanisches wirbeln jetzt in Deutschland durcheinander; von einem deutschen Stil ist nichts zu sehen; wenn auch öfters zu hören. Man vergißt: daß der Geist eines Volkes seine Bedürfnisse und die Bedürfnisse eines Volkes seinen Stil regeln; der moderne deutsche Geist aber will erst geweckt sein; er schläft noch. Nur aus der Erde kann ein Baum entwachsen; nur aus Individualismus kann sich Stil entwickeln. — —

Die alten Künstler hatten Stil, weil sie ihn nicht suchten und weil sie selbst — Persönlichkeit hatten. Man strebt heute stets danach, „stilgerecht" zu sein; man sollte vielmehr danach streben, „stilvoll" zu sein; denn stilgerecht ist diejenige Tätigkeit, welche dem durch fremde oder frühere Stile vorgeschriebenen Rezept „gerecht" wird; stilvoll hingegen ist jene Tätigkeit, welche selbst Stil hat und desselben „voll" ist. Das Streben nach Korrektheit kann oft sehr verderblich wirken. Es gibt auch ein neues Testament der Kunst; in ihm wird das Gesetz — des Stils — nicht aufgehoben, sondern erfüllt; wie Liebe mehr als Gerechtigkeit, so ist das Leben mehr als Korrektheit. — — —

ELSE BUDY

GEORG BROEL EXLIBRIS (RADIERUNG)

GUSTAV JAGERSPACHER IN DER SCHENKE

GUSTAV JAGERSPACHER

Von Wilhelm Hausenstein

Das neue Schema wird unterstrichen. Das leugnet man nicht, wenn man den grundsätzlichen Wert der neuen Stilbewegung, den im einzelnen sichtbaren Sonderwert neuer Künstlerindividualitäten und neuer Bilder anerkennt und mit einer angreifenden Entschlossenheit verteidigt. Wir wissen, daß viele der Neuen ihre Art nur vom Gehalt der neuen Gesamtbewegung erborgen. Wir erkennen, wie bei vielen, allzuvielen der neue Formgedanke nicht mit vegetativer Notwendigkeit zu überzeugender Erscheinung reift. Spekulative Vorstellung statt naiver Anschauung erzwingt zuweilen den neuen Formgedanken; sie erzwingt die einzelne Wendung im Bild, wo nur die natürliche Besonnenheit unbeirrbaren Wachstums den sicheren Ausdruck entwickeln könnte.

Dies also ist zugegeben. Aber nun muß man sich hüten, dies Zugeständnis zu überschätzen. Es besagt im Grund nicht mehr als eine Selbstverständlichkeit. Denn jederzeit war mit einer neuen Stilbewegung die hilflose, aber um so gespreiztere Gewalttätigkeit der Halbtalente verbunden; im Rokoko, im Empire, im Naturalismus, in der impressionistischen Malerei waren die affektierten und manierierten Aeußerungen nicht seltener als heute, und dennoch haben sie die zeitgenössische, ja dauernde Gültigkeit des schönen Schemas nicht aufgehoben.

Die ausgesprochen konservative Beharrung, mit der Jagerspacher inmitten der neuen Kunst Ueberlieferungen des abgelaufenen Jahrhunderts behauptet, das Talent, mit dem er seiner Arbeit den Reiz einer gewissen malerischen Legitimität verleiht, die Sicherheit, mit der er

außerhalb des radikal Zeitgenössischen steht, besticht. Die Malerei Jagerspachers kann einen in den ersten Augenblicken immerhin so sehr gewinnen, daß man ganz besonders geneigt ist, gegen die Geste des Neuen ungerecht zu sein und Verluste, Mängel des Modernen zu steigern. Diese Malerei interessiert uns durch das Abgesonderte ihres Konservatismus so lebhaft, daß wir sie im ersten Augenblick mit Genuß überschätzen und in diesem nämlichen Augenblick, in dem wir von ihr aus Neues relativieren, beinahe vergessen, das sehr Relative, das geschichtlich und persönlich Begrenzte an ihr selbst wahrzunehmen. Das ist natürlich töricht. Wir dürfen nicht über den Schranken des einen die des andern aus dem Auge verlieren. Begreiflich und verzeihlich ist es nur, wenn es uns für einen Moment geschieht.

Die neue Kunst hat uns des Malerischen — des Malerischen im alten, im eigentlichen Sinn — so entwöhnt, daß Jagerspacher mit seiner betont malerischen Kultur heute zwar nicht ein entscheidendes, aber jedenfalls ein wesentliches rückläufiges Bedürfnis befriedigt. Das Malerische wird uns vor seinen Bildern nach geraumer Zeit wieder eine Möglichkeit, beinahe eine Notwendigkeit. Wir hatten halb und halb vergessen, daß das Malerische in diesem Sinn überhaupt eine Möglichkeit ist. Unbekümmert um entwicklungsgeschichtliche Reihenfolgen freuen wir uns dieser Malerei, die wider die Zeitordnung ein unmodernes Ideal aufzustellen scheint.

GUSTAV JAGERSPACHER KREUZABNAHME

Nach einiger Betrachtung führt man den Wert dieser Malerei auf ihren tatsächlichen Bestand zurück. Er hat seine mitunter sehr knapp umschriebenen Maße. Nicht daß wir dem sozusagen Unmodernen, wenn man will Reakdonären dieser Kunst widersprächen. Es hantielt sich schließlich um die gewissen Grenzen eines persönlichen künstlerischen Vermögens. Das andere kommt in zweiter Linie.

Indem wir so den Zeitwert der Malerei Jagerspachers gegen den Zeitwert der modernen — im programmatischen Sinn modernen — Malerei halten und indem wir — was wichtiger ist — ein Maß persönlicher Begabung feststellen, gelangen wir zuletzt zu einer für alle künstlerischen Probleme unserer Zeit wertvollen Sachlichkeit. Wir erfahren aus einem ernsten Beispiel, daß Malerisches im überlieferten Sinn zu jeder Zeit lebendig sein kann und daß eine von verhältnismäßig konservativen Idealen bewegte individuelle Begabung wie die Jagerspachers Modernes zwar nicht widerlegt, wohl aber von einer bestimmten Seite her Modernes einschränkt, weil sie in ihrem Weniger zugleich ein immer lebendiges Mehr besitzt — das unauslöschlich Malerische.

Jagerspacher ist im Persönlichen gedämpft; er ist zurückgehalten wie das Ziel seiner Kunst.

GUSTAV JAGERSPACHER BETTLERVOLK

GUSTAV JAGERSPACHER WEIBLICHER AKT

GUSTAV JAGERSPACHER FÜSILIERUNG

Er hat sich in der Oeffentlichkeit wenig gezeigt. Es ist nicht viel persönliche Geschichte von ihm zu erzählen. Er ist geborener Oesterreicher, hat das Atelier eines von ihm sehr verehrten Magyaren in München, des Malers Simon Hollósy, besucht, hat schlimme Tage gehabt, ist kurze Zeit in Paris gewesen und hat dort mehr als alles andere Manet erlebt. Nun arbeitet er mit Strenge in München. Er ist Mitglied der neuen Secession. Dies ist seine Biographie.

Freilich liest man über dies Aeußerlich-Tatsächliche hinaus auch aus den Bildern mancherlei Biographisches. Jagerspacher hat sein Stoffgebiet. Er malt die Armseligen, die seine dunkle Phantasie bevölkern. Er malt verunglückte Arbeiter, rebellische Arbeiter, Bettelmusikanten, bettelnde Kinder, Verelendete, Säufer, Kranke. Er malt sie mit der Hartnäckigkeit, mit der nur einer sie malen kann, dem Elend in irgend einer ganz persönlichen und ganz körperlichen Form greifbar geworden ist. Diese Bilder sind Bekundungen eines persönlichen Geschicks.

Die Tatsächlichkeit dieses Geschicks — von der man sprechen muß, wenn man den Willen zur Sache hat, — war und ist dem Maler so unmittelbar vorhanden, daß er in vielen

GUSTAV JAGERSPACHER UNGLÜCKSFALL

Bildern noch nicht den Abstand von den Dingen gewann, den wir Form nennen. Der Maler verblieb in der Dinglichkeit des quälenden Erlebnisses. Der Ausdruck, den er suchte, wurde des Stofflichen oder, wenn man das etwas Mißliche des Wortes nicht scheut, des Literarischen nicht gänzlich ledig. Das Ausdrucksvolle, das Dramatische, das Psychologische hat sich nicht völlig über das Gegenständliche, über die Erzählung erhoben. Man vermißt die ganz gereinigte Formalität. Man fühlt das Bekenntnis des Menschen, der leidet, aber dieses Leiden noch nicht zur reinen Form geläutert hat. Mit einem Wort: man findet in diesen Bildern noch einen Rest eines primitiven, eines unkünstlerischen Naturalismus.

Gleichwohl ist gerade in diesen Bildern auch eine Malerei, die sich vornehm bemüht, Form darzustellen. Mitunter ist diese Malerei insofern unoriginell, als sie das malerische Verfahren Manets allzu buchstäblich übersetzt. Immerhin handelt es sich um Uebersetzung: das heißt um einen Versuch, die malerische Fläche Manets persönlich abzuwandeln. Im Ganzen erreicht Jagerspacher dabei ein durchaus eigenes Vermögen. In den Dingen, in denen er sein Instrument auf den Ausdruck Millets und van Goghs zu stimmen scheint, überzeugt er am wenigsten. Wo er aber seine Malerei von Manet herführt, fördert er besondere malerische Möglichkeiten zutage. Im übrigen wird das Erlebnis, das Manet für ihn bedeutete, wohl nur eine Stufe seiner Entwicklung, nicht ihren Gesamtgehalt anzeigen. Er hat einige Bilder gemalt, die den malerischen Ausdruck über Manet hinaus — freilich ohne daß sie Manet erreicht hätten — ins Pathetische zu heben trachten. Man fühlt Begeiste-

rungen, die Jagerspacher wie unsere ganze Zeit dem Rembrandt und dem Greco dankt. In diesen Bildern greift Jagerspacher mit einer Sehnsucht, die nur schmerzlichem und hoffnungsvollem Erleben unsterblicher religiöser Parabeln entspringen konnte, in die biblische Geschichte. Er malt Bilder der Auferstehung.

In diesen religiösen Bildern sind menschliches Gefühl, leibliches Weh und malerischer Ausdruck wohl am vollkommensten einig geworden. Krampflinien, die mißlich an gewisse wenig kostspielige Exzentrizitäten Oppenheimers erinnern, stören wohl die malerisch edle Formalität des Bildes. Man fühlt zuweilen allzusehr die dramatische Psychologie. Sie grenzt manchmal an Inszenierung. Das ist bei einem Künstler, der wie Jagerspacher durch Schicksal zur Zurückhaltung erzogen wurde, doppelt auffallend. Aber freilich ist es gerade auch zu begreifen, daß ein wachsender Künstler durch krasse Gesten, die noch mehr stofflich als formal sind, Maße und Kräfte seines Naturgrundes zu erweitern sucht. Diese Bemühung ist sehr menschlich, wiewohl sie — wenigstens einstweilen — nicht sehr künstlerisch ist.

Die Läuterung der Erscheinung und des Erlebnisses zur Form ist gleichwohl das letzte Ziel, das Jagerspacher sich aufgestellt hat. Dies fühlt man just dann, wenn man sich der Zwiespältigkeiten bewußt wird, die in vielen seiner achtungswürdigsten und erfreulichsten Bilder die Form vom Stoff so sonderbar scheiden.

Man könnte sagen, der betonte proletarische Stoff widerlege die verfeinerten malerischen Ansprüche Jagerspachers und diese Ansprüche widerlegten den Stoff. Jagerspacher erlebt mit seiner von reinstem Mitleid erfüllten und eines reinen Mitgefühls würdigen Menschlichkeit die Tiefe seiner Stoffe bis auf den Grund. Die malerische Kultur, mit der er diese Stoffe zu verwirklichen trachtet, erscheint dabei nicht immer als der gegebene Ausdruck für diese Stoffe. Die gepflegte Malerei des Künstlers geht bis zu einer verwöhnten Empfindsamkeit und ist mitunter wie ein fremdes, ein viel zu kostbares Kleid um die Menschen gelegt, die sie darstellt.

Der Widerspruch befremdet zunächst. Aber auf die Dauer läßt er die Formalität der eigentlich künstlerischen Absichten Jagerspachers nur um so schärfer hervortreten. Einige Akte des Künstlers sind vielleicht — so erregt der Künstler das bestreiten würde, denn er fühlt sich am meisten wohl noch mit den Bildern seiner Proletarier einig — die am stärksten harmonischen malerischen Verwirklichungen, die dem Künstler gelangen.

Jagerspacher hat seine Höhe noch nicht erreicht. Es ist kaum ein Zweifel, daß er Material hat, eine bemerkenswerte Höhe zu ersteigen. Wo sie liegen wird, ist schwer zu bestimmen; denn noch schafft der Künstler in Jugend. Ist das Konservative, das Antimodernistische seiner Art, seine Vorliebe für das fast galeriemäßig Gesetzte, für dämmerige Zurückgezogenheit die endgültige Gebärde seiner durch Schmerz geadelten Natur, die den Kampf auf dem Markt der Zeit nicht erträgt? Ist dies Konservative, in dem er sich zuweilen bis zum Konventionellen befestigt hat, nur eine Stufe seiner so vorsichtigen Entwicklung?

Man fühlt schon heute Notwendigkeit in der stark traditionellen Art, mit der dieser Künstler seinem Suchen Grenzen zieht. Aber auch so ist die Grundlage einer Entwicklung wertvoll. Auf dieser Grundlage sind Möglichkeiten denkbar, mit denen Jagerspachers Malerei dereinst zu den feinen Qualitäten der jederzeit durch Abgemessenheit wirksamen Münchener Kunst gerechnet werden müßte.

GUSTAV JAGERSPACHER ZIGEUNERKINDER

*Im Besitz der Kunsthandlung
Emil Richter, Dresden*

GOTTHARDT KUEHL
DER NEUMARKT IN DRESDEN

GOTTHARDT KUEHL SELBSTBILDNIS

GOTTHARDT KUEHL*)

Von Paul Schumann

Die Meister des Impressionismus, die vor etwa drei Jahrzehnten ihren Aufstieg nahmen und unter starken Kämpfen eine neue Kunstanschauung heraufführten, fangen an, den Platz zu räumen. Vor vier Jahren ging Fritz von Uhde dahin, am 9. Januar 1915 ist Gotthardt Kuehl in Dresden gestorben. Er hat sich in der Geschichte der impressionistischen Bewegung einen Platz erworben und wird wohl dauernd mit Ehren genannt werden wie etwa der Holländer Pieter de Hoogh und wie Canaletto; noch größer aber war seine Bedeutung für Dresdens Kunstpolitik in den letzten beiden Jahrzehnten. So hat vor allem Dresden alle Ursache, dem verstorbenen Meister ein dauerndes Andenken zu bewahren.

Gotthardt Kuehl wurde am 28. November 1850 in Lübeck als Sohn eines Volksschullehrers geboren. Er ging zunächst durch die Kaufmannsschule, wandte sich aber mit 20 Jahren der Kunst zu und ging nach kurzem Anfangsstudium in Dresden im Jahre 1871 an die Münchner Kunstakademie über, wo besonders Wilhelm Diez sein Lehrer wurde. Dort kam er auch unter den Einfluß des Spaniers Fortuny, der damals neben Menzel und Meissonier einen internationalen Namen hatte. Die „glänzend kaleidoskopischen, reizend schillernden Rokokobilder“, die damals in Paris alle Welt entzückten und Fortuny kurze Zeit — er starb 1874 kaum 36 Jahre alt — zum gefeiertsten Maler machten, taten es auch Kuehl an, und so malte er seine ersten Bildchen in der gleichen Art, im Kostüm des Rokoko und mit der gleichen prickelnden Farben- und Lichtgebung wie Fortuny. Freilich stehen wir heute nicht mehr mit der gleichen Begeisterung vor Fortunys Bildern, sie gehören einer überwundenen Vergangenheit an, und auch in Kuehls Bildern aus dieser Zeit, deren eine Anzahl kürzlich in der Galerie Arnold in Dresden zu sehen war, sehen wir nur noch die Anfänge einer weiteren Entwicklung, die Kuehl über Fortuny hinaus führen sollte. Licht und Farbe aber blieben zeitlebens feste Träger seiner Kunst.

Im Jahre 1879 ging Kuehl von München nach

*) S. auch unseren illustrierten Aufsatz über Kuehl Jahrgang 1905/6, Augustheft.

GOTTHARDT KUEHL DIE BRÜHLSCHE TERRASSE IN DRESDEN
Im Besitz der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden

Paris. Hier empfing er durch den Impressionismus die entscheidenden Anregungen, Reisen nach Holland brachten ihm einen neuen Stoffkreis, in dem er auf Max Liebermanns Vorbild stieß. Wie Liebermann 1881 die Waisenmädchen von Amsterdam, malte Kuehl 1884 in der gleichen Weise Lübecker Waisenmädchen. Kuehl kam damit von der verstaubten Kostümmalerei zur Wahl von Stoffen aus Leben und Gegenwart. Auch seine Malweise ist völlig anders geworden. „Vier hübsche junge Näherinnen sitzen, von weißem Licht umflossen, in ihrem Arbeitsraum. Klare kalte Töne herrschen vor, nur das Rot der Kleider und die Ziegel des Daches vor dem offenen Fenster beleben die lichte Farbenharmonie." Diese Beschreibung (Muther III, 439) zeigt den ganzen Unterschied zu Kuehls erster Weise. Liebermann ist an Fortunys Stelle getreten, aber es ist doch schon eine eigene Note angeschlagen. Liebermann gibt mit aller Kraft die Natur wieder, Kuehl stilisiert die Natur nach dekorativen Gesichtspunkten.

Fest in der neuen Kunstweise verankert, kam er 1888 nach München zurück, und hier gründete er mit Uhde, Dill, Habermann, Keller usw. die Secession, die sich in wenigen Jahren mit jugendlich stürmischer Kraft durchsetzte. Er malte damals Segelnäher, Kartenspieler, Gesangsstunde der Chorknaben, Einsamkeit (nähende Nonne), Kirchgang, Trauung in der Johanniskirche zu München, Schwierige Frage in der Küche, Ave Maria (weißgekleidetes Mädchen, das die Orgel spielt), Holländisches Mädchen liest aus der Bibel vor, Traurige Nachrichten, Essigbrennerei, Ein feste Burg ist unser Gott, Interieur, Johanniskirche in München, Bauernhof, Des Organisten Töchterlein, Musizierende Chorknaben. Gar bald hatte sich Kuehl in München einen Namen und einen festen Platz errungen. In der „Kunst für Alle" lesen wir 1893: „Ganz anders hat sich Gotthardt Kuehl an den Franzosen entwickelt. Seine entzückenden Interieurbilder sind vom feinsten Reiz der reichen Farbe und des lebendigen Lichtes." Und ebendort 1895: „In der Interieurmalerei kann mit Gotthardt Kuehl doch kein anderer den Vergleich aushalten. Die intime Art, mit der er die tausend Einzelheiten eines Interieurs wiedergibt, lassen uns seine Darstellungen holländischer und norddeutscher Stuben und Gewölbe unendlich interessant erscheinen. Er malt so viel Leben und Geschichte mit hinein in die bunten

*Im Besitz der Kunsthandlung
Emil Richter, Dresden*

GOTTHARDT KUEHL
KRUZIFIX IM DOM ZU LÜBECK

Täfelungen und grauen Steinwände, daß es einer Staffage gar nicht bedürfte. Freilich ist Kuehl auch dem Figürlichen wohl gewachsen, und in seinem großen Bilde Alt-Männer-Spital in Lübeck finden wir prächtige Typen verwetterter alter Seefahrer und Arbeiter."

spruch — ein Kritiker der alten Richtung schrieb von der „geradezu blutrünstigen Malerei Kuehls". Aber sie halfen auch diese veraltete Richtung mit überwinden, und als das gesunkene Ansehen von Dresdens Kunst eine Erneuerung unumgänglich notwendig machte, wurde

Im Besitz der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden

GOTTHARDT KUEHL
DER ZWINGER IN DRESDEN

Schon im Jahre 1888 stellte Kuehl zum ersten Male in Dresden aus und zwar außer den drei erstgenannten Bildern noch das Innere der Johanniskirche in München. Diese Gemälde erregten vermöge ihres Gegensatzes zu der stark veralteten akademischen Dresdner Kunst großes Aufsehen, auch starken Wider-

im Jahre 1895 Kuehl an die Dresdner Akademie berufen, um hier die Reform anzubahnen, die neue Malweise einzuführen. Er hat seine Aufgabe erfüllt. Unter mannigfachen Kämpfen schuf er sich allmählich eine herrschende Stellung im Dresdner Kunstleben, und das erneute Ansehen Dresdens als Kunststadt

GOTTHARDT KUEHL — DIE AUGUSTUSBRÜCKE IN DRESDEN

Im Besitz der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden

GOTTHARDT KUEHL — DIE FRANZISKANERKIRCHE IN ÜBERLINGEN

Im Besitz der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden

ist zum großen Teile sein Werk. Kuehl wurde der Anordner der großen Kunstausstellungen, die seit 1897 im städtischen Ausstellungspalast stattfanden und in ganz Deutschland und darüber hinaus die volle Aufmerksamkeit aller künstlerischen Kreise auf Dresden lenkten. Die Grundsätze, nicht einen möglichst umfänglichen Kunstmarkt zu veranstalten, sondern eine beschränkte Zahl guter Kunstwerke auszuwählen, die Gemälde lose und einreihig so aufzuhängen, daß jedes zur Wirkung kommen könnte, die Säle immer wieder in ihrer Raumwirkung verschiedenartig und mannigfaltig auszugestalten, sie auch farbig mit Feingefühl durchzubilden und zu der Sonderart der einzelnen Kunststätten zu stimmen, dem modernen Kunstgewerbe in den Kunstausstellungen einen breiten Raum zu gewähren, jedesmal eine Sonderausstellung kunstgeschichtlicher Art oder nach einem besonderen Gesichtspunkt einzugliedern — alle diese Grundsätze brachten einen ganz neuen Zug in die Ausstellungen und strömten eine Fülle von Anregungen aus. Die Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte erwies

GOTTHARDT KUEHL INTERIEUR MIT GRÜNER TRUHE

Im Besitz der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden

sich als nachhaltig fruchtbar für das gesamte Kunstleben Dresdens. Durch die Architektur, das Kunstgewerbe, auch die dekorative Kunst im Theater ging der Odem neuen Geistes. Wenn auch Kuehl nicht der einzige Träger dieser neu auflebenden künstlerischen Kultur war, daß er durch die Ausstellungen nachhaltig gewirkt hat, ist ohne Zweifel.

Kuehls eigene Kunst entwickelte sich auf der Linie weiter, die er in Paris und München eingeschlagen hatte, als Licht- und Farbenkunst. Ueberall sah er nicht sowohl die Gegenstände an sich, sondern nur insoweit sie Träger von Farben waren. Ein kräftiges Rot oder ein kräftiges Gelb, zuweilen auch ein leuchtendes Grün bildet stets den Grundton, auf den das ganze Bild dekorativ gestimmt ist. Vom Genrebild mit sentimentalem Titel, wie sie die oben angeführte Reihe zum Teil noch aufweist, kommt er ganz zurück. Das reine Daseinsbild beherrscht seine Malerei; die Personen sind nur noch farbige Teile der Komposition, das heißt des Ganzen, das Kuehl mit sicherem Geschick, mit Kraft und Eleganz aus Farben und Licht

*Im Besitz der Kunsthandlung
Emil Richter, Dresden*

GOTTHARDT KUEHL
TOPFMARKT AN DER FRAUENKIRCHE IN DRESDEN

Im Besitz der Kunsthandlung
Emil Richter, Dresden

GOTTHARD KUEHL
DER ALTMARKT IN DRESDEN IM FLAGGENSCHMUCK

zusammenstellt. Ganz vorzüglich beherrschte er die malerische Kunst des Raums. Kaum ein anderer wußte so reichfarbige Räume in ihrer Tiefe, erfüllt von Luft, wiederzugeben. Allerdings war seine Farbigkeit immer lärmend, prunkend, effektvoll. Ganz vereinzelte Gemälde aus seinem umfänglichen Nachlaß — ausgestellt bei Emil Richter in Dresden — zeigen, daß er gegebenenfalls auch in seinen Innenbildern über feine malerische Reize in zurückhaltender Harmonie, etwa in silbergrauem Ton verfügte, aber im Ganzen liegt ihm diese feinere durchgeistigte Malerei nicht, er braucht den Lärm reicher Gegenständlichkeit voll farbiger Kraft und prickelndem Licht. Seele — Ausdruck eines seelischen Erlebens — wird man daher in seinen Bildern vergeblich suchen. Kuehl, der die Grenzen seines Könnens wohl kannte, war ehrlich genug, nicht mehr in seine Gemälde legen zu wollen, als seine Natur, sein Temperament hergeben konnte. Aber er gab, was er hatte, in vollem Maße: die Freude reich bewegter Farbigkeit, malerisch dekorativen Empfindens, bald in einläßlicherer Durchführung, bald in kräftig derber Zusammenfassung. So malte er die alten Dielen wohlhäbiger Bürgerhäuser in Lübeck, das Innere barocker Kirchen in München oder in Ueberlingen, elegante Räume aus Altväterzeit in Dresden, sein eigenes farbensattes Heim, vorübergehend auch holländische Stuben oder Ecken in einem Atelier, wo er gemalte Truhen, spiegelndes Messing, ein Modell in buntfarbiger Tracht geschickt zusammenbaute, und ähnliches immer von neuem mit elegantem Geschmack und unfehlbarem Farbenempfinden und mit stets treffender Sicherheit für die räumliche Anlage.

Neben seinen Innenraumbildern und Stillleben schuf er aber endlich auch Stadtansichten und Architekturbilder, und gerade auf diesem Felde ist er für Dresden von besonderer Bedeutung geworden. Er wurde der Schilderer Alt-Dresdens, des Dresdner Barockstils, sozusagen Dresdens zweiter Canaletto, wenn man sich auch kaum einen größeren Gegensatz denken kann, als die Malweise dieses Meisters, der sich der Camera obscura bediente und seine Stadtbilder in einem gedämpften Lichte ohne farbige Höhepunkte in sorgfältig gleichmäßiger Durchführung zu malen pflegte; während Kuehl großzügig und breit malte und mit Leidenschaft alles Farbige in den Straßen, die roten und gelben Straßenbahnwagen, die grünen Kupferdächer usw. stark betonte. In dieser Weise malte Kuehl unermüdlich Dresdens alte Straßen, Plätze, Kirchen und Paläste bald in Oelfarben, bald in flotter malerischer Farbstifttechnik. Kuehl lehrte die Dresdner dadurch die ewigen Schönheiten ihrer Barockstadt mit seinen Maleraugen neu sehen. Auf Antrag des Schreibers dieses Aufsatzes ließ es sich der Kunstausschuß der Stadt Dresden angelegen sein, im Dresdner Stadtmuseum einen eigenen Kuehl-Saal zu schaffen. Gegenwärtig besitzt daher die Sammlung an 25 Gemälde dieser Art, die in ihrer Gesamtheit ein wirksames Gegenstück zu der Canaletto-Sammlung der Kgl. Gemäldegalerie in Dresden bilden. Bei der reichen Mannigfaltigkeit der Vorwürfe, der Formate und der Malweise sind diese Bilder nicht bloß gegenständlich, sondern auch künstlerisch wertvoll. Mit besonderer Vorliebe malte Kuehl, wie noch bemerkt sein mag, die alte Augustusbrücke, auf die er vom Glashause seines Ateliers im Akademiegebäude herabsah. Er malte sie in allen Jahreszeiten, im schwülen Lichte des Hochsommers, im grauen Dämmer des Spätherbstes, im Schnee des Winters, bald in voller Breite, bald nur einen Teil, stets aber belebt von Fußgängern und farbigen Straßenbahnwagen. Der Stadtverordnetensaal des neuen Rathauses zu Dresden ist mit elf großen prächtigen Ansichten Dresdens von Kuehl geschmückt, die in die braune Wandvertäfelung eingelassen sind und den Saal in köstlicher Weise farbig beleben. Kuehls dekoratives Können hatte da eine Aufgabe erhalten, wie sie ihm ganz vorzüglich lag, und er hat sie glänzend gelöst. Sie fiel in das Jahr 1910 und bezeichnet einen Höhepunkt seines Schaffens.

Kuehl war in erster Linie ein Könner. Leicht und flott ging ihm das Schaffen von der Hand und mit großem Fleiß hat er es ausgenutzt nach allen Kräften. Wir wundern uns daher nicht, daß sein reicher Nachlaß auch gar manches Minderwertige aufweist. Erfreulich aber ist, daß er auch eine lange Reihe von Schülern hinterläßt, denen er ein tüchtiges handwerkliches Können übermittelt hat, ohne sie in die Wege seines eigenen Schaffens hineinzuzwingen. Auch sie zeugen davon, wie nachhaltig Kuehls Einfluß in Dresden gewesen ist.

So hat sich Gotthardt Kuehl einen ehrenvollen Platz in Dresdens Kunstgeschichte geschaffen. Nennen wir die Meister der Malerei, die Dresden zu ihrer Zeit einen Namen in der Kunst gemacht haben, wie Canaletto, Graff, Friedrich, Dahl, Richter, Schnorr v. Carolsfeld, Rayski, Bendemann, Hübner, Grosse, Pauwels, Prell, so wird auch Kuehls Name mit vollem Rechte genannt werden.

GOTTHARDT KUEHL DER SCHLOSSPLATZ IN DRESDEN

Im Besitz der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden

Es gibt große deutsche Kunststädte, in welchen sich die Künstler rühmen, selten oder nie ein Museum zu besuchen; das ist nicht das richtige Verhältnis der neuen zur alten Kunst; aber die Schuld solcher Ungehörigkeiten liegt überwiegend an der Beschaffenheit der Museen selbst. Es wäre daher ratsam und zweckmäßig, das Prinzip einzelner einheitlich dekorierter Innenräume, wie man es in größeren Museen und Ausstellungen teilweise schon anzuwenden begonnen hat, nach Kräften zu erweitern und womöglich zum herrschenden zu machen; dadurch wird nicht nur auf den Verstand und das Auge, sondern auch auf das Gefühl und das Urteil des Beschauers gewirkt. Rasch lernt man bekanntlich durch Beispiele, langsam durch Lehren. Je wissenschaftlicher jene oben erwähnten Anstalten oft sind, desto unkünstlerischer sind sie; Wissenschaft und Kunst stehen sich, in einiger Hinsicht, polar entgegen; aber wo es sich um künstlerische Zwecke handelt, muß eben die Kunst den Ausschlag geben. Die Wissenschaft hat in solchem Fall zu schweigen oder vielmehr zu dienen oder vielmehr beides zu tun. Nur wenn das künstlerische, nicht das wissenschaftliche Prinzip an die Spitze gestellt wird, dienen die Museen den Musen. Museen sind Erziehungsorgane; das ist ihr Verhältnis zum gesamten Volk; bloße Belegsammlungen für wissenschaftliche Forschung sollen sie nicht sein. Es wäre nicht recht, wollte man der Muse statt der Leier ein Lexikon unter den Arm geben. — —

Langbehn

Im Besitz der Kunsthandlung
Emil Richter, Dresden

GOTTHARDT KUEHL
STANDESAMT

HOFFNUNGEN UND AUSSICHTEN FÜR DIE DEUTSCHE KUNST NACH DEM KRIEGE

Von Wilhelm von Bode

In der Berliner Akademie fand kürzlich eine Ausstellung statt, deren Mittelpunkt „Kriegsbilder aus dem Westen und Osten" bildeten. Da die Königliche Akademie die Ausstellung in ihren Festräumen am Pariser Platz veranstaltete, könnte man annehmen, daß ausschließlich unsere Akademiker dort zugelassen wären; aber eingedenk der Worte unseres Kaisers beim Ausbruch des Krieges hatte der Senat die Aufforderung zur Beschickung der Ausstellung auch an die Mitglieder der Berliner Secession ergehen lassen, die daher in kaum geringerer Zahl vertreten waren. Ist das ein Zeichen des Friedens, der im Kampf der Künstlerparteien eingetreten ist? Oder ist es nur der „Burgfrieden", der hier zum Ausdruck kommt, und wird der Kampf nach dem Frieden in diesem Weltkampf von neuem beginnen? Nach anderen Ausstellungen, wie sie gleichzeitig in München wie hier in Berlin und sonst von den Kunsthändlern und Secessionen veranstaltet werden, sieht es allerdings noch nicht nach einem dauernden Frieden innerhalb der deutschen Künstlerschaft aus; ja, manche Zeichen deuten auf Sturm. So schließt ein langer Artikel von Dr. Fritz Max Cahén in einer Berliner Zeitung über „Die neue Kunst und der Krieg" mit den Worten: „Dieser Kampf wird — möchte man sagen — um den deutschen Expressionismus inbrünstiger gekämpft, als um den Mord in Serajewo und um die Neutralität Belgiens." Das ist nicht einmal Burgfrieden, und ich fürchte, daß das große Publikum in der allgemeinen Annahme, der Krieg habe gründlich aufgeräumt mit den dekadenten Andeutungen der modernsten Kunst, eine große Enttäuschung erleben wird.

Wir werden uns also auf einen neuen Kampf vorbereiten müssen, der nicht bloß durch stille Verachtung dieser „neuen Kunst" erledigt werden kann. Doch hatte ich, als ich die Berliner Kriegsausstellung besuchte, die Empfindung, daß sich unter den tiefen Eindrücken des gewaltigen Ringens um unsere Existenz und Kultur schon jetzt halb unbewußt eine Rückkehr zu ernsterer, schlichterer und stilvollerer Kunst vorbereite. Nicht daß gerade die Kriegsbilder einen neuen, überwältigenden Eindruck auf mich gemacht hätten; weder die flüchtigen kleinen Bleistiftskizzen von Fritz Rhein, noch die kräftigen, z. T. sehr eindringlichen Studien von Ludwig Dettmann oder die stattlichen Hindenburg-Porträts von Hugo Vogel zeigen diese Künstler wesentlich anders als wir sie aus früheren guten Arbeiten kannten. Die begeisterten Lobsprüche, mit denen einzelne Zeitungen je nach ihrer Stellung bald den einen, bald den andern dieser Künstler bedacht haben, scheinen mir nicht gerechtfertigt; wohl aber sind einige plastische Arbeiten auf der Ausstellung und einige andere gleichzeitig entstandene, die man leider nicht herangezogen hat, sehr beachtenswert und hoffentlich ein Zeichen einer kommenden besseren Zeit.

Die Stärke der Berliner Kunst ist von jeher die Plastik gewesen, von Schlüter und Schadow bis in die neueste Zeit. In der Ausstellung waren verschiedene Büsten älterer Secessionisten wie Akademiker von vornehmer Einfachheit und Sachlichkeit sehr beachtenswert; so die Büste einer älteren Dame von August Kraus, der stupend lebensvolle Kopf Eugen Richters von Ernst Wenck, die beiden stattlichen Marmorbüsten von Walter Schott, vor allem die sehr fein empfundene Kalksteinbüste einer jungen Frau von Paul Oesten (Abb. S. 335). Der mit altchinesischen Bronzen in malerischer Wirkung wetteifernde Effekt des Wenckschen Kopfes mag etwas gesucht erscheinen, und die Ausführung der Gewänder in den beiden Frauenbüsten in Onyx ahmt eine Unsitte aus der Zeit des Verfalls der römischen Porträtkunst nach, deren Uebertreibung Klingers beste plastische Arbeiten um einen Teil ihres wirklichen Reizes bringt: aber die Individualität ist doch voll und fein in allen diesen Büsten zum Ausdruck gebracht. Auch daß mit der leidigen, von Rodin eingeführten Gewohnheit, die Köpfe aus dem rohen Stein herauswachsen zu lassen, dabei gebrochen ist, kann nur dankbar begrüßt werden.

Auch von der sehr viel schwierigeren Aufgabe einer Statue findet sich unter den wenigen derartigen Stücken in der Ausstellung wenigstens eine vorzügliche Lösung: die große Bronzestatue Friedrichs des Großen von Gerhard Janensch (Abb. S. 334) schließt sich in ihrem schlichten, vornehmen Ernst in Haltung und Ausdruck Schadows Meisterwerk in Stettin nahe an, ohne irgendwie abhängig davon zu sein. Doch hier war die Aufgabe, da es sich um eine Porträtstatue handelte, nicht so schwierig als es die Schöpfung einer Idealfigur für ein Monument ist. Bei solchen Aufgaben hat die neuere Zeit nur zu häufig versagt; die nackten Mädchen-

Erinnerungsdenkmal an die Freiheitskriege für die Stadt Glogau

WALTER SCHMARJE
DER TROMMLER

gestalten, die am Sockel der Statue oder Büste oder gar am Grabe des Verewigten lagern oder sich winden und Tugenden oder Genien vortäuschen sollen, sind regelmäßig ebenso unpassend und vielfach widerlich wie die brutalen nackten männlichen Figuren, für die Rodin das Vorbild abgegeben hat.

Der Krieg, allerdings nicht der jetzige, hat die Veranlassung zu zwei Denkmälern gegeben, die sich in Erfindung und Ausführung vorteilhaft vor den meisten Monumenten dieser Art auszeichnen. Das eine Monument hatte die Stadt Glogau dem Prof. Walter Schmarje zur Erinnerung an die Freiheitskriege aufgegeben. Schmarje hat dafür in sehr glücklicher, ausdrucksvoller Weise die einfache Figur eines Trommlers in der preußischen Uniform der Zeit gewählt, der lebhaft voranschreitend, die Trommel zum Werben oder zum Kampf rührt; eine wirkungsvolle, schön bewegte und lebendig durchgearbeitete Gestalt, vortrefflich geeignet, die große Erhebung von 1814 zum Ausdruck zu bringen (Abb. S. 333). Die Aufstellung dieser prächtigen Figur hat noch nicht erfolgen können, weil der Künstler seit dem Herbst im Felde steht. Das zweite Monument ist dagegen vor kurzem in Weimar enthüllt worden, ein Denkmal für Ernst von Wildenbruch (Abb. S. 294/95). Die heikle Aufgabe hat Richard Engelmann besonders glücklich gelöst. Der deutsche Krieger und Dichter ist nicht durch eine Statue, nicht durch eine Muse verherrlicht, sondern in Anlehnung an einen Ausspruch Wildenbruchs: „Ich kämpfe nicht um anzugreifen, sondern um zu verteidigen", hat der Künstler einen jungen Krieger dargestellt, im Begriff das Schwert aus der Scheide zu ziehen; eine wundervolle nackte Figur, die nicht nur Wildenbruch und das Jahr 1870 treffend versinnbildlicht, sondern das kämpfende Deutschland überhaupt und vor allem das tückisch überfallene Deutschland im jetzigen Weltkampf aufs feinste charakterisiert. Engelmann war einer der ersten in Deutschland, der stilvolle Verallgemeinerung der Formen anstrebte; obgleich er dies in sehr ernster Weise und auf Grund strenger Studien tat, waren seine früheren Arbeiten meist zu schwerfällig, zu leer und unbelebt. Das ist hier völlig überwunden; in der kräftigen Jünglingsgestalt hat der Künstler zwar einen Typus zu schaffen gesucht, hat ihn aber reich und fein belebt. Nur wäre unserem Gefühl nach eine weniger starke Seitenwendung des Kopfes monumentaler gewesen.

In diesen Statuen ist ein großer Gedanke treffend und würdevoll verkörpert. Sie sind entstanden auf Grund sorgfältigster Naturstudien, aber durch Vermeidung des Zufälligen, Impressionistischen sind sie aus einer nüchternen Aktfigur zu allgemeinerer Schönheit, zu typischer, der Idee angepaßter Form durchgebildet. Hier ist also etwas erreicht, was die „neue Kunst"

GERHARD JANENSCH FRIEDRICH DER GROSSE
Ausstellung der K. Akademie der Künste, Berlin

PAUL OESTEN BILDNISBÜSTE

Ausstellung der K. Akademie der Künste, Berlin

sich zum Ziel setzt, aber auf kürzeren revolutionären Wegen zu erreichen sucht. Um wieder zu einer echten, stilvollen Kunst zu gelangen, werden sich die deutschen Künstler auf der Linie der Zeichnung sammeln müssen, nicht im Kubismus, der keine Zeichenkunst, sondern ein mathematisches Charadenspiel ist, sondern in strenger Zeichnung auf treuer Naturbeobachtung. Strenge Zeichnung ist stets die Kraft der deutschen Kunst gewesen, durch die sie die Tiefe der Empfindung in höchstem Maße zum Ausdruck zu bringen wußte. Mögen die alten Franzosenfreunde unter den Künstlern, die der Krieg so rasch zu Urdeutschen gemacht hat, dazu mithelfen, daß diese echt deutsche Art in der Kunst wieder voll zur Geltung komme. Selbst die Verirrungen der neuesten Kunst beweisen, daß ein Losringen aus den Banden des verkommenen Impressionismus zu stilvollerer Kunst ein Bedürfnis ist; auf der Basis der Zeichnung ist dies möglich, ist es allein möglich. Mögen sich nach dem Krieg und durch den Krieg auf einer solchen ernsten Grundlage alle Richtungen zusammenfinden, um eine echt deutsche, den riesenhaften Anstrengungen und Opfern dieses Weltkampfes würdige Kunst zu schaffen. Daß sie wie Athena aus dem Haupte des Zeus plötzlich herausspringen wird, kann niemand erwarten; es wird ein mühseliges Ringen und harte Arbeit erfordern, um allmählich zum Ziele zu gelangen, einem Ziele, das alle sehnlich erhoffen.

ULRICH HÜBNER SOMMERTAG

Ausstellung der K. Akademie der Künste, Berlin

AUSSTELLUNG DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN

Von E. Plietzsch

Die Akademieausstellung hat diesmal einen stark berlinischen Charakter; die Künstler des neutralen Auslandes fehlen und die eingeladenen Gäste sind alle in Berlin tätig. Liebermann, Slevogt, Ulrich Hübner, Baluschek, Philipp Frank, Fritz Rhein, Tuaillon, Kolbe, Klimsch und Gaul, diese Maler und Bildhauer aus dem Kreise der Berliner Secession, zeigen als Gäste oder als Mitglieder ihre Werke, die nicht aus dem Rahmen der Ausstellung herausfallen. Ein Beweis, wie ruhig und abgeklärt die Schöpfungen dieser Künstler, die nicht mehr unter die Stürmer und Dränger zu zählen sind, allmählich geworden sind und ein Beweis, in wie hohem Grade die von ihnen vertretenen Anschauungen sich auch bei anderen Künstlern durchgesetzt haben. Hier, wo die Einteilung in „Secession“ und „Große Berliner Kunstausstellung“ wegfällt — Schlagworte, die nur für den Voreingenommenen noch immer mit den Begriffen jugendlicher Schöpferkraft und langweiliger Korrektheit gleichbedeutend sein können —, hier geschieht es, daß die Werke älterer Akademiemitglieder stärker interessieren und frischer anmuten als die Schöpfungen mancher Secessionisten.

Trotz ihres Galerietones gilt das von den feinen Straßenbildern Friedrich Kallmorgens und Hans Herrmanns. Herrmann zeigt eine sorgsam gemalte Ansicht aus dem Amsterdamer Judenviertel, deren vornehmer fahler Ton durch auserlesene grüne und blaue Farbflecken belebt wird. Das kleine Bild, das wohl unter dem Eindruck von Vermeers Straßenansicht in der Amsterdamer Galerie Six entstand, ist wertvoller als Herrmanns große, stel-

Ausstellung der K. Akademie der Künste, Berlin

LUDWIG MANZEL
KAMPF

J. SCHEURENBERG SPAZIERGANG
Ausstellung der K. Akademie der Künste, Berlin

künstlerische Motiv aber, um dessentwillen die Gemälde entstanden, kam beide Male gut heraus. Beide Bilder zeigen eine abendliche Landschaft mit malerisch verteiltem Vieh, dessen Bewegungen vorzüglich erfaßt sind. CARL LANGHAMMERS bunt aufleuchtende norddeutsche Landschaft mit den über die weite Ebene hinhuschenden Licht- und Wolkenflecken hat schöne Stellen. Die Hafenansicht mit hohen Segelschiffen von ULRICH HÜBNER (Abb. S. 336) strahlt im Glanz heiterer Farben und ist von flimmernder sonniger Luft erfüllt. Das Bild besitzt aber nicht genug Kraft und Tiefe, um einen dauernden guten Eindruck erwecken zu können.

MAX LIEBERMANN stellt zwei Herrenbildnisse aus, von denen das eines Obersten in feldgrauer Uniform durch die lebendige Charakterisierung und den kraftvoll herausmodellierten Kopf fesselt (Abb. S. 341). Die malerische Ausführung ist freilich ein wenig grob und oberflächlich und mit dem Grau der Uniform wußte Liebermann nicht viel anzufangen. MAX SLEVOGT stimmte die schwer zusammenzubringenden Farben an der Uniform des Generalleutnants von Wenninger — starkes Blau und Rot sowie bunte Ordensbänder — geistreich zusammen (Abb. S. 342). Leider löst sich der lichtumflossene Kopf in diesem effektvollen Bildnis nicht genügend vom hellen Grunde los.

OTTO H. ENGEL stellt verschieden geartete und untereinander ungleichwertige Gemälde aus. Ein dekorativ stilisiertes Bild, das durch eine Flachlandschaft marschierende Scharen bei Sonnenaufgang zeigt und das „Bei Sonnenaufgang am 2. August 1914“ betitelt ist, gibt wirklich etwas von der Stimmung der Mobilmachungstage wieder. Er zeigt ferner ein buntes Kinderfest auf Föhr und das nette Bildnis einer jungen Dame im schwarzen Reitkleid mit roter Krawatte (Abb. S. 340). Wertvoller als dieses mit erprobten Mitteln zustande gebrachte wirkungsvolle Ausstellungsbild ist sein diskreter gehaltenes Bildnis des Kommerzienrats K., der vor dunklem Stoffbehang sitzt. Die Malerei des schwarzen Anzugs ist tonig und frei von Glätte, die schön gemalten Hände besitzen Ausdruck und Wärme. Von PHILIPP FRANK sah man selten eine so gute Leistung wie die flott, aber nicht ober-

lenweise recht leere Kathedrale von Dortrecht. Von Friedrich Kallmorgen entzücken eine regenfeuchte Alt-Hamburger Straße und das kräftiger angepackte Motiv einer ruhenden Schafherde unter Bäumen, ein Bild, das den besten frühen Tierschilderungen Heinrich von Zügels gleichkommt. In dem Gemälde „Unser Dorf“ (Abb. S. 339) stimmte Kallmorgen die Luft und die Farben eines Herbsttages zu einem vornehmen Gebilde von gobelinhafter Wirkung zusammen und glich hierbei die reich abgestufte Flächenwirkung mit dem Eindruck des dargestellten weiten Raumes aufs glücklichste aus. In den Landschaften OSKAR FRENZELS ist die Farbe ziemlich flach und kraftlos hingestrichen, das

Ausstellung der K. Akademie der Künste, Berlin

FRIEDRICH KALLMORGEN
UNSER DORF

flächlich gemalte Interieurszene einer stillenden Mutter; auch sein hier gezeigter „Wannsee“ hat nicht annähernd die gleichen guten Eigenschaften. HANS BALUSCHEK hat seine Eisenbahnbilder, die in der künstlerischen Gesinnung so ehrlich und echt sind, leider gar zu nüchtern und schwerfällig ausgeführt.

Unter den *Plastiken* sind ein paar ausgezeichnete Porträtbüsten. PAUL OESTENS groß empfundene weibliche Kalksteinbüste, der famos herausgearbeitete und lebendig erfaßte Eugen-Richter-Kopf von ERNST WENCK und die Gernsheim-Büste von KARL EBBINGHAUS verdienen hervorgehoben zu werden. Von Ebbinghaus sieht man auch eine gefällige weibliche Brunnenfigur in Bronze voll zierlicher Eleganz, die das Werk eines geschmackvollen Künstlers ist, der keine neuartige und eigenwillige Gestaltung der Form anstrebt. Stark persönlichen Stil weist dagegen GEORG KOLBES Kalksteinfigur einer kauernden Badenden auf, die in ihrer originell gesehenen und fein geformten Haltung die Art des jungen Meisters charakteristisch zur Geltung bringt. Von LUDWIG MANZELS großer Kentaurengruppe „Kampf“ übermittelt die Abbildung eine gute Vorstellung. (Abb. S. 337). MAX ESSER und AUGUST GAUL zeigen wieder Tierplastiken. Gauls Elefanten, die eine Silberschale tragen, seine kämpfenden Widder und seine Eselgruppe sind in bezug auf die lebendig und treffend wiedergegebenen Bewegungen ausgezeichnete Leistungen. Man hat aber von diesem Künstler schon Tierplastiken gesehen, deren Formen viel großartiger und schöner empfunden waren. Esser erreicht mit seinen Wiedergaben eines Fasans, eines Perlhuhns und eines schlafenden Stares gefällige dekorative Wirkungen.

Den jüngst verstorbenen Akademiemitgliedern JOSEF SCHEURENBERG und KARL KÖPPING sind Gedächtnisausstellungen gewidmet. Rein malerisch steht eine weich und duftig behandelte Wiese, in die Gänse flockig hineingesetzt sind, viel höher als die glatten Porträts und die genrehaften und religiösen Szenen, durch die SCHEURENBERG bekannt wurde (Abb. S. 338). KARL KÖPPINGS virtuose Kunst der Radierung kommt noch einmal zu glänzender Wirkung. Die Stärke dieses ungewöhnlich geschickten Könners lag nicht in seinen selbständigen Schöpfungen, von denen die weiblichen Akte noch die besten sind. Wenn Köpping Landschaftsmotive behandelte, wurden seine Blätter allzu weich und aufgelockert, und seine Bildnisse sind — außer einem lebensprühenden kleinen Selbstporträt — ziemlich langweilig. Außerordentliches leistete er dann, wenn er die farbige Pracht alter Gemälde in schwarzweiße Radierungen umsetzte. Vor seinen radierten Wiedergaben von Gemälden Rembrandts oder Frans Hals', die gleichsam farbig aufsprühen und funkeln und die auch etwas vom Geiste jener Werke verspüren

OTTO H. ENGEL — DAMENBILDNIS
Ausstellung der K. Akademie der Künste, Berlin

MAX LIEBERMANN HUSARENOBERST

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

lassen, erkennt man wieder einmal, wie sehr solche persönliche Leistungen den vollkommensten mechanischen Reproduktionen überlegen sind. Köpping stellte seine Kunst auch in den Dienst neuerer Maler und da bedauert man, daß der Meister, bei dem seine Reproduktionskunst das Höchste leistete, Munkácsy und nicht Leibl oder Trübner hieß. Daß Köpping auch als Maler eine leichte, lockere Hand besaß, beweisen ein paar flott hingemalte Oelskizzen, die in blassen Tönen gehalten sind. Die kräftigste Bildwirkung erzielte er mit der Ansicht eines Gartens mit einem Kohlbeet.

Zwei Säle sind mit Zeichnungen und Skizzen angefüllt, die LUDWIG DETTMANN, HUGO VOGEL, MAX FABIAN und FRITZ RHEIN von den Kriegsschauplätzen eingesandt haben. Die 100 Blätter, die DETTMANN im Osten ausführte, wirken am stärksten, da der Künstler die Kriegsszenen ganz sachlich wiedergegeben hat. Oft ist es nur der mit unbestechlicher Treue festgehaltene grausige Gegenstand, der den Betrachter in seinen Bann zieht. Es sind aber auch Blätter da, die beweisen, daß Dettmann für den neuen Inhalt dieses Krieges eine neue, wirkungsvolle Form fand, die mit der landläufiger Schlachtenbilder nichts mehr gemein hat. Umgekehrt liegt der Fall bei FRITZ RHEIN. Der Künstler steht als Offizier im Felde; aus seinen guten Blättern spricht aber nur der Maler. Wenn er Einzelgruppen festhält, so tut er es um irgendeines zeichnerischen Effektes willen und in der Landschaft fesseln ihn auch im Krieg vorwiegend zarte malerische Erscheinungen,

die er mit sicherer Hand leicht und duftig wiedergibt. HUGO VOGELS Hindenburgbildnisse und ULRICH HÜBNERS temperamentvolle Oelskizze „Abfahrt der Torpedoboote am 28. Juli 1914 in Travemünde" weisen des weiteren auf den Krieg hin, den man in den übrigen friedlichen Ausstellungssälen fast vergißt.

MAX SLEVOGT BILDNIS DES GENERALS VON WENNINGER
Mit Genehmigung des Verlages von Bruno Cassirer, Berlin

EIN BRIEF AUS DEN KARPATHEN

Von HEINRICH VOGELER-Worpswede

Schon mehrere Male im März hatte der Föhn versucht, den Frühling in den Karpathen zu erwecken. Die schmalen Pionierwege im meterhohen Schnee hatte er in unergründliche Schlammströme verwandelt, durch die sich täglich Hunderte von Tragtieren mit Munition und Proviant zu den steilen Kämmen, den Stellungen unserer Truppen, hinaufarbeiten mußten. Meist sind es kleine zähe Bergpferde und Maultiere mit hohen Packsätteln, von Ungarn und Ruthenen hinaufgeführt; kolonnenweise sieht man sie in dem ziemlich kahlen, verschneiten Gebirge hintereinander hinaufziehen. — Kanonen mit 16 Pferden bespannt erklettern ruckweise diese natürlichen Festungen. Wenn man selber in aufgebrauchter Kraft auf diesen Steilhöhen plötzlich die Geschütze in Stellung sah, schien es einen unfaßlich, wie sie hier herauf geschafft wurden. Schon hatten russische Schrapnells, die die Tragtierkolonnen beunruhigten, angezeigt, daß die Russen nicht ohne Kenntnis dieser gefährlichen Nachbarschaft geblieben waren. Vor dem Aufstieg in einem einsamen wilden Tal standen versteckt drei österreichische Mörser, die im pfeifenden Bogen ihre Geschosse in die russischen Schützengräben sandten; gelbflammend sah man sie oben auf der Rundkuppe zwischen den zer-

HEINRICH VOGELER — AUS DEN KARPATHEN (FEDERZEICHNUNG)

zausten Riesentannen einschlagen. Viel weiter zurück im Tal, in dem unsere Bagage stand, waren noch schwere Haubitzen von uns in Stellung und schossen über hohe Berge weg in die feindlichen Zufahrtsstraßen. Dies mögen ähnliche Straßen sein wie auf unserer Seite, schmal, zerrissen mit tiefen Löchern, überzogen von Schlammströmen und unendlich belebt; so daß die langen Trainzüge manches Mal eine halbe Stunde stehen müssen, um Gefährte, Truppenteile, Geschütze vorbeizulassen. Verlassene Wagen und tote Pferde liegen am Rande des Weges im sumpfigen, quelligen Gelände, und manch trauriger Zug langsam schleppender Verwundeter gebietet Vorsicht, um den armen Kerls den Leidensweg nicht noch mehr zu erschweren.

Die Bevölkerung in diesem Teile der Karpathen ist russenfreundlich, Ruthenen, die wohl hinterrücks recht geholfen haben mögen, die Russen auf allen Schleichwegen in diese Gebirge hereinzubringen, so daß diese sich so gut festsetzen konnten, wie ihre Stellungen zeigen. Die faltigen, verwitterten Gesichter der Ruthenen, von langem Haupthaar umrahmt, unter den schwarzen Pelzmützen mit blauem, rot kreuzweise abgepaspeltem Rundkopf, ihr kurzer langärmliger Schafpelz und die unten engen weißwolligen Beinkleider geben dem Volk ein romantisches räuberhaftes Aussehen. Ihre Blockhäuser haben durch den Krieg auffallend wenig gelitten. Die Häuser ohne Fenster und Türen, in deren Wohnräumen jetzt unsere Pferde stehen und ihre großen Köpfe durch Fensterhöhlen heraushängen lassen, sind meist Judenhäuser, die von den Russen nicht geschont blieben. — Wir wohnen vielfach bei Ruthenen. So ein Haus hat dann einen Wohnraum mit seinem riesigen Ofen, in dem alles, wie im Backofen am offenen Feuer gekocht und gebacken wird. Auf dem Ofen kauert im Halbschlaf mit der Pfeife im Munde die alte Mutter des Hauses und auch ist Platz genug, daß der Vater nachts oben bequem mitschlafen kann. Auf der breiten Ofenbank, die im Winkel den Ofen umrahmt, können zwei Mann liegen, im kistenartigen hochbeinigen Bett schläft eine Reihe jüngerer Familienmitglieder und wir liegen auf einem Strohlager auf dem Lehmboden eng wie die Sardinen nebeneinander ausgestreckt. — Unter dem Bett nächtigt ein noch feuchtes, eben zur Welt gekommenes blondes Kalb und unter der Ofenbank in einem Holzstabkäfig ein Huhn, das bei Tage draußen laufen kann. Sehr viele Kleininsekten beginnen nachts ihre blutigen Raubzüge.

Für unsere Leute war die erste Zeit, wie keine Post angekommen war, wie oben im Gebirge bei geringen Erfolgen die großen Verluste kamen, die übermenschlichen Anstrengungen die Mannschaften niederdrückte, sehr schwer. — Die Post aus Deutschland mit den vielen, reichlichen Liebesgaben und Briefen von den Zurückgebliebenen daheim brachte Freude und Erlösung in unsere Reihen. Täglich bringen uns unsere schweren Pferde in Tragsäcken auf dem Rücken die Post hinauf in die Stellungen; und mancher Kamerad, der hier vor dem Zusammenbrechen ist, rappelt sich auf, wenn die Heimatspost in Sicht ist.

H. Vogeler.

HEINRICH VOGELER AUS DEN KARPATHEN (FEDERZEICHNUNG)

HANS LINDL PLAKETTE

MODERNE KRIEGSMEDAILLEN

Von Max Bernhart

Nur wenige Monate sind verstrichen, seitdem auf den Blättern dieser Zeitschrift von dem Echo des Krieges in der rührigen deutschen Medaillenkunst berichtet wurde, da stellt sich bereits wiederum eine ansehnliche Reihe von Werken dieses Kunstgebietes ein, die den Ernst und die Wucht der großen Zeitgeschichte widerspiegeln.

Die hier in Auswahl gegebenen neuen Medaillenarbeiten zeigen wieder aufs klarste, daß unsere Medaillenkunst heute das erreicht hat, was man ihr vor wenigen Jahren noch — wohl mit einigem Recht — gänzlich abgesprochen hat, daß sie nämlich selbständig und unbeeinflußt dasteht. Sie hat sich zu solcher Höhe emporgearbeitet, daß wir jetzt endgültig auf jede ausländische Ware, auf die süßlichen, kraftlosen, für die Dauer jedem gesunden Geschmack widerstrebenden französischen Arbeiten und auf ihre Ausläufer, wie sie uns in den immer noch viel zu hoch eingeschätzten belgischen Medaillen entgegentreten, Verzicht leisten können. Wenn wir die hier in Abbildungen gebrachten Arbeiten jenen französischen Medaillen gegenüberstellen, so können wir getrost sagen, daß wir uns in dem letzten Dezennium, in dem die deutsche Medaille erst wieder erwacht ist und einigermaßen gepflegt wurde, eine originelle Medaille geschaffen haben. Abgesehen von der technischen Verschiedenheit, durch die die deutsche *Guß*medaille der zumeist auf maschinellem Wege reduzierten Prägemedaille des Auslandes weit überlegen ist, ist sie sowohl nach Inhalt wie Zeichnung klarer als jene häufig unverständlichen, in der Zeichnung langweiligen und uninteressanten französischen und belgischen Allegorien.

Unsere Medaille ist von den unerfreulichen Strömungen, die die deutsche Kunst der letzten Jahre schädigten, im allgemeinen verschont geblieben. Einige Künstler, die dieser neuen Kunst huldigten und sie auf die Medaille übertragen wollten, sind niemals zu Worte gekommen und ernst genommen worden. Wir lassen uns gerne jede Eigenart gefallen, wir bewundern sie sogar, wenn sie in künstlerischer Form inhaltlich Vernünftiges, der Darstellung Wertes und in der Zeichnung Natürliches zum Gegenstand der Verbildlichung macht.

Diese Originalität im besten Sinne des Wortes ist es, was uns beispielsweise an den Medaillen des Münchener Bildhauers Ludwig Gies besonders interessiert und reizvoll erscheint (Abb. S. 348, 351). Gies hat schon eine Reihe vorzüglicher Kriegsmedaillen gearbeitet, sie sind uns aus den Abbildungen des Dezemberheftes dieser Zeitschrift noch in bester Erinnerung. Die notwendige Dreiheit: Schönheitssinn, technisches Können und eine eigenartige Einbildungskraft zum Ausdruck des Bildes ist dem Künstler eigen. Einem unsichtbaren Druck gehorchend, bequemen sich seine Bilder dem zur Verfügung stehenden Medaillenfeld an. Die Hauptstärke seiner Kunst ist die Schönheit des rhythmischen Zusammenhanges, Einfachheit und Klarheit in der Komposition. Was ich an

anderer Stelle schon über die Art des Künstlers gesagt, das möchte ich hier wiederholen: Gies hat Freude am Fabulieren, er versteht es, in seinen Medaillen immer ganze Geschichten zu erzählen, so weiß er uns (Abb. S. 351) die Heldentat des U 9 mit den einfachsten Mitteln auf die natürlichste Weise zu schildern, mit derselben Naivität, mit der sich vielleicht ein Kind nach der Erzählung dieses Ereignis vorstellen könnte. Die Helden von Tsingtau sind ein anderes Mal tot auf einem Stück Rasen um ihre Kanonen liegend dargestellt. Auf einer anderen Medaille ziehen zwei Stiere eine kleine, auf ein primitives Fahrzeug gestellte Schar von Kampflustigen in die Schlacht. Das Bild einer weiteren Plakette zeigt, wie einige Soldaten unter dem Schutze St. Barbaras ein schweres Geschütz bedienen; während zwei eine Kanonenkugel herbeischleppen, sind zwei andere mit dem Abfeuern eines Geschosses beschäftigt. Auch des Kampfes mit den indischen Hilfsvölkern hat der Künstler in einem überaus reizvollen Medaillenbilde gedacht. Trotz der etwas humoristisch konzipierten Darstellungen sprechen die Arbeiten unseres Künstlers sämtlich eine ernste Sprache.

Künstlerisch wohl am nächsten kommen diesen Arbeiten die mit Ausnahme der beiden großen Kriegsplaketten negativ in Schiefer geschnittenen Medaillen des bekannten Münchener Bildhauers HANS LINDL, der sich in den letzten Jahren mehrmals schon durch seine hervorragenden Werke erste Preise verdient hat. In einem Kaiserbildnis hat sich der Künstler zum ersten Male im Negativschnitt von Porträts versucht. Wenn uns das Resultat auch nicht vollkommen befriedigen kann, so ist diese Schöpfung doch vom technischen Standpunkt aus anzuerkennen. Wie ungemein schwer es ist, in den harten Schiefer zu schneiden, weiß jeder zu würdigen, der sich mit dieser Technik beschäftigt hat. Zum Besten unter seinen Medaillen dürften wohl seine beiden Anhänger „Abschied“ (Abb. S. 348) und das Samariterkreuz (Abb. S. 348) zählen. Die Begabung Lindls für ruhigen Fluß der Linie, für Wohllaut der Form tritt in jeder der Gestalten seiner Arbeiten überraschend hervor. Einheit und Mannigfaltigkeit, Wechsel, Abgeschlossenheit stempeln das Ganze nach den Schönheitsanforderungen zum vollen Kunstwerk. Zu dem Preisausschreiben der Münchener Akademie der bildenden Künste um eine Weltkrieg-Plakette hat Hans Lindl zwei Arbeiten mit bestem Erfolge eingereicht. Die eine behandelt ein antikes

K. OTT — ST. GEORG

JOSEF GANGL — PLAKETTE

RUDOLF BOSSELT

LIEBESTÄTIGKEITS-MEDAILLE

HERMANN HAHN

MEDAILLE

FRITZ HÖRNLEIN

KRIEGSMEDAILLEN

DEUTSCHLANDS HELDENSÖHNEN 1914

H. LINDL
ABSCHIED

L. GIES PLAKETTE

H. LINDL
SAMARITERKREUZ

Thema in antikisierendem Geiste (Abb. S. 354). Sicherlich ist der Künstler mit Absicht der einfachsten und zuerst angewandten Art der Komposition, der symmetrischen Anordnung in der Darstellung des Bildes, aus dem Wege gegangen. Ein paar Worte zu diesem ästhetischen Problem. Von der durch das Bildfeld vertikal gezogenen Mittellinie — wir sind gewohnt vertikal zu sehen — gehen in den Kunstwerken der frühgriechischen Periode nach beiden Seiten hin möglichst gleichlaufende Bewegungslinien aus. Künstlerisch weit höher steht eine Darstellung, in der durch Asymmetrie das notwendige Gleichgewicht bewahrt und die wohltuende Ruhe des Ganzen erhalten wird. Bei Lindls Kampfszene nun halbiert sich die Komposition in ungleichen Massen, die durch den am Boden liegenden getroffenen Krieger ihre lineare Verbindung erhalten. Neben der schönen Geschlossenheit der beiden gegen einander stürmenden Reitergruppen will das Bogenschützenpaar zur Rechten fast als bedauerlicher Fehler erscheinen. Sie sind mit dem Organismus der Komposition nicht genügend verwachsen und führen als unnötiges Anhängsel ein abgetrenntes Dasein; und die Zahlen über ihren Häuptern wiegen doch den Mangel an kompositioneller Bedeutung nicht auf: Die im einzelnen treffliche Leistung läßt den einheitlichen Fluß des Lebens, in dem die Erscheinungen in eins zusammenwirken sollen, nicht zur vollen Geschlossenheit gedeihen.

Die bisher meines Wissens in jüngster Zeit nur von dem ebengenannten Künstler gepflogene Technik des Negativschnittes in Schiefer hat in Max Olofs einen trefflichen Anhänger und Nachahmer gefunden. Neben dieser Technik pflegt der Künstler auch die des negativen Schnitts in Gips. Die Medaille mit dem drachenbezwingenden Löwen (Abb. S. 348) ist als Vorderseite zu dem mit „L III 1914“ und „Viel Feind, viel Ehr“ gezeichneten Bilde gedacht. Auf der dritten Medaille bringt der deutsche Michel die dreiköpfige Chimära unter die deutsche Kaiserkrone; künstlerisch ist die zugrunde gelegte Idee sehr gut gelöst.

·1·9·1·5·

MAX OLOFS MEDAILLE

Ein vorzügliches Kaiserporträt hat der Berliner Bildhauer Hugo Kaufmann in der hier abgebildeten zweiseitigen

HUGO KAUFMANN

STANDPLAKETTE

Standplakette (Abb. S. 349) geschaffen. EINER FÜR ALLE unter dem Kaiserbildnis der Vorderseite und ALLE FÜR EINEN über den drei Schwerterschmiedenden Kriegern der Rückseite.

Hervorragendes technisches Können verraten die drei, wohl in negativem Formschnitt (in Stahl) gearbeiteten Medaillen (Abb. S. 347, 352) des Dresdner Künstlers FRITZ HÖRNLEIN. Im Verhältnis zu dem kräftigen Pferd will uns auf der einen Medaille die Germania etwas zu leicht ausgefallen scheinen. Gut komponiert ist das Bild des Adlers mit dem Lorbeerzweig in den Krallen, während das Bild des schlangenbezwingenden Herakles dadurch, daß Hörnlein auf jede Andeutung der Horizontalen oder Vertikalen Verzicht leistet, etwas unruhig wirkt.

RUDOLF BOSSELTS Liebestätigkeits-Medaille (Abb. S. 347) ist durchaus dekorativ gehalten. Aber der Künstler verfällt hier nicht in die gezwungene leblose Manier des Kunstgewerblers, stilvolle Kraft ist auch diesem Werke des bedeutenden Meisters eigen. Vorbildlich ist hier die gute Schrift in Anordnung und Ductus, das Schmerzenskind so vieler Künstler.

Unter den Medaillenkünstlern der Gegenwart ist HERMANN HAHN einer der hervorragenden Namen. Seine Medaillen auf Pettenkofer, Lenbach, Baeyer und andere waren für die Stilgebung der deutschen Medaille von entscheidender Bedeutung und können auf dauernde künstlerische Geltung und Wertschätzung rechnen. Nicht ganz auf der Höhe der genannten Werke scheint uns des Meisters neue Kriegsmedaille (zugunsten der Kriegsfürsorge in Frankfurt a. M. und München, Abb. S. 347) zu stehen. Es herrscht ein leiser, innerer Widerspruch zwischen dem forcierten Zornausdruck des Germaniakopfes und der weichlichen Modellierung, die an französische und belgische Vorbilder erinnert. Der nackte Krieger der Rückseite ist im Augenblick des Ausholens mit dem Schwerte dargestellt, aber die Haltung kann nicht davon überzeugen, daß hier ein wuchtiger Hieb vorbereitet wird. Der in den Einzelheiten gut modellierte Körper weist eine reiche Muskulatur auf, ohne als Ausdruck aufgespeicherter Kraft zu wirken. Das hindert aber nicht, die an klassische Beispiele gemahnende Klarheit des Entwurfes anzuerkennen.

Weniger bekannt, als er es verdient, ist der Münchener Bildhauer MICHAEL PREISINGER. Joseph Floßmanns, des jüngst verstorbenen Meisters, gute Schule spricht unverkennbar aus seinen Medaillen. Zum ersten Male haben wir Gelegenheit, in dem Künstler auch einen Meister figürlicher Darstellungen kennen zu lernen; auf dem Gebiete der Porträtmedaillen hat er seit einigen Jahren schon Vortreffliches geboten, ich erinnere an die verschiedenen Plaketten mit den technisch und künstlerisch ausgezeichneten Bildnissen der Mutter des Künstlers. In Anbetracht solcher Talente ist es wirklich zu bedauern, daß die beati possidentes von heute immer noch nicht die Lust zeigen, die schöne Sitte des Konterfeiens, wie sie in der Zeit der Renaissance in Italien und auch in Deutschland gepflegt wurde, wieder aufleben zu lassen. Auftraggeber und Künstler hätten ihre Freude. Zwei allegorische Medaillenbilder Preisingers (Abb. 353) versinnbildlichen den Krieg; einmal läßt der Künstler unsern Mars einen dreiköpfigen Drachen würgen, in der andern Medaille steht der Feuer und Schwert tragende Kriegsgott vor den zu Boden gerungenen Feinden, einer neu aufgehenden Sonne entgegenblickend. „In frommem Gedenken“ stehen auf einer anderen Plakette zwei Soldaten trauernd am Feldgrabe eines Gefallenen. An die Kraft der italienischen Medaillenkunst der Renaissance gemahnt dieses ergreifende Bild; nach Art dieser klassischen Vorbilder ist auch die Schrift in den Raum gesetzt; meisterhaft ist das rückwärts blickende Pferd in kühner Verkürzung gegeben; stille Andacht ruht über der ganzen Szene.

Zu den im Dezemberheft dieser Zeitschrift gebrachten Kriegsmedaillen JAN WYSOCKIS haben sich noch einige neue wertvolle Arbeiten hinzugesellt. In zwei Gegenstücken verbildlicht der Künstler „Krieg“ und „Frieden“. Die Schönheit der Gestalten, das harmonische Aneinanderreihen einzelner Figuren zu melodischer Folge ist sein Ziel. Der Rhythmus der Körperformen findet in seinen Reliefs feinen künstlerischen Ausdruck.

Zur Verherrlichung des Generalfeldmarschalls von Hindenburg, des volkstümlichsten unserer Heerführer im bisherigen Verlauf des Weltkrieges, ist schon eine große Anzahl von Medaillen, teils geprägte, teils gegossene erschienen. Zwei künstlerisch bedeutende Arbeiten möchten wir herausgreifen. Die eine stammt von der Hand des seit einigen Jahren in Berlin ansässigen Bildhauers A. LÖWENTHAL und zeigt auf der Vorderseite das nach vorne gewandte Brustbild des Feldherrn. Energie und Güte sprechen aus den charakteristischen Zügen dieses Kopfes, zu dessen beiden Seiten in vorzüglichem Schriftductus, der fast an die klassischen Vorbilder der italienischen Renaissance erinnert, die schlichte Umschrift: „Generaloberst von Hindenburg“. Im Felde der Rückseite steht ein abgesessener Ritter in klarer und kraftvoller Auffassung, der zu einem wuchtigen Hiebe mit seinem Zweihänder ausholt. Im Hintergrunde deuten auf der linken Seite

LUDWIG GIES MEDAILLEN

Sumpfgewächse die im Feld mit Namen bezeichneten Schlachten von Tannenberg und Ortelsburg an, während rechts eine brennende Ortschaft die wilde Zerstörungswut der barbarischen Feinde kennzeichnet. Eine andere Medaille auf Generalfeldmarschall von Hindenburg entstammt der Werkstätte des bekannten Münchener Medailleurs KARL GOETZ. Das Porträt des Gefeierten ist ähnlich und durch großzügige kräftige Technik wertvoll. Die Rückseite illustriert die bedeutendste Heldentat von Hindenburgs, die Verfolgung der russischen Narewarmee hinein in die Masurischen Seen. Ein künstlerisches Weihnachts-Andenken hat K. Goetz in einer reizenden negativ in Stahl geschnittenen Medaille geschaffen.

Wegen ihrer sicheren Behandlung des Reliefstils und der besonderen Anforderungen der Münzplastik verdienen die Arbeiten ACHTENHAGENS Beachtung. Gut ist der Kampf des deutschen Helden mit den symbolischen Tieren des Dreiverbandes der rotierenden Tendenz des Medaillenrundes einkomponiert.

KARL OTT (aus der Schule Hermann Hahns) hat leider nicht gerade die besten seiner zahlreichen Entwürfe ins Relief übertragen (Abb. S. 346 u. 352). Es sind keine blasse Schemen, sondern ziemlich hartkantige, manchmal sogar groteske Erscheinungen, die der phantasiereiche Künstler, wie von dunklem Schauer ergriffen, gestaltet hat. Mit dem geradezu niobidenhaften Ausdruck in den schmerzbewegten Gestalten

LUDWIG GIES MEDAILLEN

M. OLOFS

F. HÖRNLEIN

J. WYSOCKI

der Trauernden ist auch der entsprechende seelische Ausdruck erreicht. Eine Tonleiter von Empfindungen, zusammengehalten durch die Kraft einheitlicher Komposition. Selbst auf diejenigen, die sonst der Allegorie abgeneigt sind, werden die Medaillen Karl Otts ihre Wirkung nicht verfehlen.

Zwei Plaketten Joseph Gangls (Abb. 346) sind nach Inhalt und Komposition gut. Bedauerlicherweise will sich der Künstler, dem die Mittel sicherlich zur Verfügung stünden, immer noch nicht entschließen, seine Gestalten naturwahr zu zeichnen. Es genügt nicht, einen guten Gedanken gut zu komponieren, er muß auch in der Zeichnung künstlerisch möglich ausgedrückt werden.

Vielleicht ist dieser Krieg für manchen, der an seinem häuslichen Herde verblieb und sich mit den friedlichen Werken der Kunst befassen kann, der erste Anlaß, auch der Medaille, die mit ihrer gedrungenen Sprache mehr als eine andere Kunstgattung zur symbolischen Verewigung der großen Ereignisse berufen ist, näherzutreten. Für solche sei hier noch ein Wort über medaillentechnische Fragen beigefügt. Wir unterscheiden im allgemeinen ein Vierfaches, wonach die Medaillen entweder gegossen, getrieben, urgeprägt oder verkleinert geprägt werden. Das älteste dieser Verfahren ist der Guß; in Italien war diese Technik schon im 15., in Deutschland im 16. Jahrhundert in Uebung, im 17. und 18. Jahrhundert ist sie dann der weniger mühsamen und kostspieligen Prägetechnik gewichen, und wurde neuerdings in den letzten Dezennien wieder mehr gepflegt. Ueber die ästhetische Wirkung der Gußtechnik gegenüber der Prägung ist schon viel geschrieben worden. Häufig haben persönliche Gründe bei der Beurteilung mitgespielt, lassen wir jedem Verfahren sein Recht, beide sind geeignet, das ursprüngliche, vom Künstler geschaffene Werk getreu wiederzugeben.

KARL OTT SANKT BARBARA

KARL OTT DREI KREUZE

M. PREISINGER — MEDAILLEN

Zum Medaillen*guß* bedarf man des Modells und der Form, die streng auseinanderzuhalten sind. Das Modell wurde in der Blütezeit der uns vorbildlich gebliebenen italienischen Renaissance meistenteils in Wachs ausgeführt; solche Wachsmodelle wurden auch von Künstlern späterer Zeit noch angefertigt, die ihre Medaillenbilder negativ in Stahl schnitten oder in Metall trieben, wie aus Benvenuto Cellinis Selbstbiographie hervorgeht. Dieses Wachsmodell wurde in Italien in Ton oder feinem Sand abgedrückt, wodurch man eine Form erhielt, die dann mit Metall, gewöhnlich mit einer Legierung von Kupfer und Zinn, bisweilen auch mit Blei ausgegossen wurde (ein Beispiel dieser italienischen Gußmedaillen zeigen wir in der Rückseite einer Medaille des Antonio Pisano auf Sigismundus Malatesta aus der Mitte des 15. Jahrhunderts; Abb. S. 355). In Deutschland schnitten die Künstler ihre Modelle positiv in Solnhofer Stein oder in Buchsbaumholz; so arbeiteten beispielsweise die Nürnberger Albrecht Dürer, Matthes Gebel in Stein, während die großen Augsburger Meister Hans Schwarz, Friedrich Hagenauer und Christoph Weiditz Modelle in Holz schufen. Kam der Guß aus der Form, so wurde er vom Meister noch je nach Notwendigkeit ausgebessert oder nachziseliert. Unsere heutigen Künstler schneiden ihre Modelle nur selten in Stein oder Holz, sie arbeiten ihre Reliefs in Wachs oder Plastilin oder in Gips, in Stoffe, die leicht zu bearbeiten sind und ohne Umständlichkeit Aenderungen und Korrekturen ermöglichen.

In Italien und in Holland wurden im 16. und 17. Jahrhundert die Medaillenarbeiten bisweilen *getrieben*. Die mühevolle Arbeit, der große Zeitaufwand und die seltene Geschicklichkeit, die dieses Verfahren erforderten, erklären die Seltenheit der getriebenen Schaustücke. In Italien war Caradosso, der dem Benvenuto in der Kunst den Rang streitig machte, Meister dieser Technik. In Holland wurde insbesondere dieser Zweig der Goldschmiedekunst eifrig gepflegt; wirklich künstlerisch wirken die Arbeiten des Meisters Pieter van Abeele. Was die Technik dieser Kunst anlangt, so weiß man, daß sich die älteren Meister nach Wachsmodellen Metallgüsse herstellten, über die sie dann dünnes Metallblech legten und die Feinheiten

MAX OLOFS — A. LEHZEN — MAX OLOFS

HANS LINDL WELTKRIEG-PLAKETTE

der untergelegten Medaille durch Hämmern heraustrieben. In späterer Zeit wurde das Metallblech, das auf eine nachgiebige Unterlage gebracht wurde, nach einer Zeichnung oder einem Modell frei bearbeitet, was wir aus der Verschiedenheit der nach derselben Zeichnung angefertigten Treibarbeiten schließen können.

Die meistverbreitete Art der Medaillenherstellung ist die *Prägung*. Sie geschieht entweder aus dem vom Künstler geschnittenen Stempel — dem Original- oder Urstempel — oder aus dem nach einem größeren Modell auf mechanischem Wege hergestellten reduzierten Stempel.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann der Italiener Vittore Camelio von der alten Tradition der Gußmedaille abzugehen und seine Medaillen in Stahl zu schneiden. Die Stempelschneidekunst hatte damals nicht von vorne anzufangen, bis zu einem gewissen Grade wurde diese Technik bei der Verfertigung der gangbaren Münzen geübt. Zudem waren den Künstlern des 16. Jahrhunderts die Vorbilder der Antike nicht fremd. Benvenuto Cellini hat unter Papst Clemens VII. die Stempel der Kursmünzen erhaben in Stahl geschnitten, diese Stempel wurden dann als Patrize in einen Weichstahlblock gesenkt, der dann erhärtet als Prägestempel für die Münzen Verwendung fand. In den letzten Jahrzehnten nun hat man sich wieder mehr der Antike zugekehrt und hat die Stempel nicht wie in der Renaissance positiv, sondern vertieft in den Stahl geschnitten, ein Verfahren, das seiner Unmittelbarkeit wegen nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Eine Reihe von Künstlern — das können wir nicht verschweigen —, die heute der Gußmedaille den Vorzug gibt, hat wohl die technischen Schwierigkeiten des Negativschnittes erkannt und verzichtet auf die Trauben, die ihnen zu sauer sind.

Es kommt häufig vor, daß ein Stempel infolge des zu hohen Reliefs oder infolge der eigenartigen Behandlung des Randes die Prägung nur weniger Stücke aushält und springt; in diesem Falle ist nun der Künstler gezwungen, einen neuen Stempel zu schneiden, dem vielleicht dann das nämliche Schicksal beschieden ist. Wenn auch ein unverkennbarer künstlerischer Reiz in diesen Prägungen aus dem Urstempel liegt, so steht doch der Zeitaufwand, den der Künstler an die Ausarbeitung der Stempel hängen muß, zu dem materiellen Erfolg, den die Medaille für den Künstler bildet, in keinem Verhältnis. Man hat deshalb auch hier wiederum die Maschine in den Dienst der Kunst gestellt und ihr einen Hauptteil in der Herstellung der Medaille zugewiesen. Von den Franzosen wird diese neue Technik ausnahmslos anerkannt und angewandt, auch von uns Deutschen war sie bis in die letzten Jahrzehnte herein bevorzugt; heute findet man wieder an den klassischen Vorbildern der Renaissance mehr Gefallen. Wie man vornehmlich in Italien im 16. Jahrhundert von der kostspieligen und in der Herstellung umständlicheren Gußmedaille zur Prägemedaille überging, so begrüßte man im 19. Jahrhundert die Erfindung eines Franzosen, der nach den von den Künstlern in Ton, Wachs oder Gips ausgearbeiteten Modellen mit Hilfe einer Verkleinerungsmaschine, die nach dem Storchschnabelsystem arbeitet, das Relief in jeder gewünschten Reduktion aus einem Weichstahlblock zu schneiden verstand. Diese Patrize wurde dann durch Ausglühen erhärtet und in einen zweiten Weichstahlblock eingelassen, der dann, wiederum erhärtet, als Matrize für die Ausprägung von Medaillen verwendet wurde. Daß bei dieser Art der maschinellen Arbeit ein gut Stück des künstlerischen Individuells in der Maschine

blieb, erhellt auf den ersten Blick. Nur ein Künstler, der die Nachteile der Reduktionsmaschine kennt, wird imstande sein, sein Modell so auszuarbeiten, daß die Bildwirkung durch das Verkleinerungsverfahren nicht beeinträchtigt wird. Wie große Nachteile diese Maschine anrichten kann, hatte ich seinerzeit in einer Abhandlung über „Münze und Kunst"*) an einigen Beispielen nachzuweisen Gelegenheit.

Was wir hier in Abbildungen bringen, ist nur eine Auswahl aus der Menge der in den letzten Wochen erschienenen Kriegsmedaillen. Sie mag genügen, ein Bild von der fortschreitenden Entwicklung der modernen deutschen Medaillenkunst zu geben.

*) In „Die Plastik", 1914, Heft 5, S. 33—40. Mit 100 Abbildungen.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Was das Kunstwerk nicht beansprucht oder nicht will, das erwarten oder wollen wir auch nicht von ihm. Kunstwerke aber erheben den Anspruch, daß ihre Elemente nach Gesetzen der Wirklichkeit in sich zusammenhängen, ihrer eigenen Natur nach in sehr verschiedenen Graden. Die Kentauren, Hippokampen sind allerdings naturhistorisch unmögliche Gebilde. Und daß sie das sind, hat einen naturhistorischen Eiferer (Dubois-Reymond) verführt, die künstlerische Darstellung dieser Körper zu verbieten. Dies ist eine sonderbare Verwechslung. Der Künstler ist kein Lehrer der Naturgeschichte. Die Frage lautet für ihn nicht, was naturhistorisch möglich ist, sondern was möglich sei nach der Aussage unseres unmittelbaren Eindruckes, den wir von solchen Gebilden dann empfangen, wenn wir nur eben die Gebilde auf uns wirken lassen oder, was möglich sei nach den Gesetzen derjenigen Welt, in welche eben diese Gebilde uns hineinversetzen. *Lipps*

ANTONIO PISANO

MEDAILLE AUF SIGISMUND MALATESTA

ARTHUR VON KAMPF

DER NEUE DIREKTOR DER BERLINER HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE

Professor ARTHUR VON KAMPF ist jetzt endgültig zum Direktor der *Berliner Hochschule für bildende Künste* ernannt worden, die er seit Anton von Werners Tode bereits kommissarisch leitete. Diese Wahl befriedigt alle Kunstkreise, soweit sie sich überhaupt für die Akademie interessieren.

Man hat es Anton von Werner verübelt, daß er seine persönliche Kunstauffassung allzu einseitig und streng zum Dogma erhob und andere Richtungen nicht gelten ließ. Seinem Nachfolger im Amte wird man diesen Vorwurf nicht machen können. Kampfs bisherige künstlerische Produktion umfaßt so verschieden geartete Werke, daß es schwer fallen würde, ihren Schöpfer einer bestimmten Richtung einzuordnen. Er gehörte aber keineswegs zu jenen physiognomielosen Alles-Könnern, die sich flink und geschickt jeder neu auftauchenden Kunstströmung zu bedienen wissen. Von Anfang an lebte in ihm das Verlangen, große Begebnisse auf eine große klare Monumentalform zu bringen, und von Anfang an reizte ihn gleichzeitig die Schilderung malerischer farbiger Dinge.

Der Künstler, der 1864 in Aachen geboren wurde, kommt aus dem Kreise der Düsseldorfer Maler Janssen und Gebhardt hervor. An der Düsseldorfer Akademie war er als Schüler und später als Lehrer tätig, bis er im Jahre 1899 an die Berliner Kunsthochschule berufen wurde. Dank günstiger äußerer Umstände fand Arthur Kampf mehrere Male Gelegenheit, monumentale Aufgaben zu lösen. Diese Wandgemälde in Aachen, Magdeburg und Berlin zeigen fortschreitend ein immer klareres Erfassen des Monumentalstiles, den Kampf in seinem Fichtebild der Berliner Universitätsaula am besten und großartigsten durchgeführt hat. Seinen Gegnern, die in ihm nur einen kalten, korrekten Akademiker sahen, rang er vor ein paar Jahren durch die vorzüglich gemalte Varietészene „Die beiden Schwestern" hohe Achtung vor seinem kultivierten Geschmack und seinem malerischen Können ab. Das Bild, das jetzt in der Berliner Galerie Ravené hängt, ist neben den historischen Darstellungen aus dem Jahre 1813 „Mit Mann und Roß und Wagen hat sie der Herr geschlagen" und „Volksopfer" Kampfs populärste Schöpfung. In früheren Jahren behandelte er auch Arbeiterszenen und soziale Motive, für deren Schilderung er einen eigenen Ton fand.

Ruft man sich alle diese Werke noch einmal in Erinnerung, so darf man hoffen, daß ein Mann, der Sinn und Begabung für so verschieden geartete Formen der Malerei hat, besser als sein Amtsvorgänger die Bestrebungen und Auffassungen anders gearteter Künstler zu würdigen weiß. Man darf ihm zutrauen, daß er weitblickend und objektiv genug sein wird, markante Künstlerpersönlichkeiten heranzuziehen, die der Berliner Kunsthochschule neues Ansehen verleihen können. Da man Kampf die Eigenschaften eines klugen und repräsentativen Verwalters nachrühmt — Eigenschaften, die er schon vor Jahren als Präsident der Akademie der bildenden Künste zur Geltung bringen konnte — so wird er besser als jeder andere der äußeren Schwierigkeiten, die einschneidende Personalveränderungen mit sich bringen könnten, Herr werden.

OTTO GUSSMANN KUPPELMALEREI IM TREPPENHAUS DES NEUEN RATHAUSES ZU DRESDEN

OTTO GUSSMANNS AUSMALUNG DER KUPPEL DES HAUPTTREPPENHAUSES IM NEUEN RATHAUSE ZU DRESDEN

Von Georg Minde-Pouet

Der nach den Entwürfen des früheren Darmstädter, jetzt Dresdner Architekten Professors Karl Roth und des Dresdner Stadtbaurats Edmund Bräter errichtete Monumentalbau des neuen Rathauses in Dresden, zu dem im September 1905 der Grundstein gelegt und das im Oktober 1910 eingeweiht wurde, steht in seiner reichen, ja zuweilen prunkvollen, aber immer gediegenen und behaglichen Innenausstattung erst jetzt ganz fertig da, nachdem im August vorigen Jahres die Ausmalung der Kuppel des Haupttreppenhauses durch Professor Otto Gussmann in Dresden beendet worden ist.

Bei der Vergebung dieser bedeutungsvollen Arbeit sah der Dresdner Rat, einer glücklichen Anregung des Oberbürgermeisters Geheimen Rates Dr. Beutler folgend, von einem Wettbewerb ab und übertrug sie in freier Wahl Otto Gußmann. Das Vertrauen, das damit dem Künstler entgegengebracht wurde, war vollauf berechtigt. Otto Gußmann hatte durch sein Wandgemälde für das Deutsche Haus auf der Pariser Weltausstellung, seine Kuppelmalerei im Burschenschaftsdenkmal zu Eisenach, die Ausschmückung der Kirche in Hainsberg in Sachsen, vor allem aber durch seine dekorativen Malereien in Dresden selbst, in der Lukas- und Christuskirche, im neuen Ministerium des Innern und durch seine glänzende Ausmalung des protestantischen Kirchen-

OTTO GUSSMANN — TEIL DER KUPPELMALEREI IM NEUEN RATHAUS ZU DRESDEN

raumes von Schumacher auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 gezeigt, daß er der rechte Mann für die neue Aufgabe war. Er hat den Sinn für die Farbe und die Linie, die wesentlichsten Dinge in der dekorativen Malerei, und ist immer bestrebt gewesen, seine Malerei nur Schmuck sein zu lassen, der Belebung schafft, ohne sich vorzudrängen, der immer flächenhaft wirkt, dem Raume nur dienen will und doch selbständige Schönheit und Kraft besitzt. Auch die Figuren faßt Gußmann ornamental auf und erstrebt immer eine ruhige Flächenhaftigkeit, die sich der Architektur anfügt. So erreicht er sicher das Endziel aller dekorativen Malerei: die Unterstützung des Architekten in der beabsichtigten Wirkung des Baues.

Der Künstler hat auch in dieser neuesten Arbeit bewiesen, daß er sowohl formell als koloristisch hervorragend begabt ist, große Innenräume in monumentalem Sinne zu dekorieren. Das Treppenhaus (Abb. S. 357) bildet den Zugang zu den Festräumen des Rathauses und stellt mit diesen, besonders dem großen Festsaal, den Höhepunkt der in diesem Bau in reichstem Maße gezeigten Raumkunst dar. Es nimmt das unterste Geschoß des Turmes ein, ist kreisrund, weist durch acht tiefe Fenster- und Türnischen und die wuchtige Treppenanlage eine starke architektonische Gliederung auf und entfaltet durch die üppige Verwendung von blaugrauem Marmor für die Treppe und Wandverkleidung, von Marmormosaik für die Fensterbekleidung, durch die hellen Liniengliederungen des schwarzen Grundes der Fenster- und Türbogen, durch die Goldbronze der Putten auf dem Treppengeländer und der Wandbeleuchtung, endlich durch die mit viel Grün und Weiß abgestimmten Flurräume sowohl unten am Eingang als oben beim Ausgang eine zerstreuend wirkende Pracht. Es war sicher geboten, nun bei der Ausmalung der halbkugelförmigen Kuppel auf eine tieffarbige Lösung zuzukommen, und so er-

OTTO GUSSMANN

„KUNST“ UND „RECHTSPFLEGE“ AUS DER KUPPELMALEREI IM NEUEN RATHAUS IN DRESDEN

scheint das reich verwendete Rot mit Schwarzbraun und in den Helligkeiten Gelb mit Weiß ein wirksam ausgleichender farbiger Gegensatz.

Für die formale Gestaltung erkannte der Künstler als rechte Aufgabe, nicht mit einer bildartigen, sondern mit einer das Architektonische betonenden Malerei die Lösung zu suchen. Andererseits sah er klug davon ab, durch eine gemalte Scheinarchitektur die an sich sehr gesunden Verhältnisse des Baues wesentlich zu verändern, wie es die Maler des Barocks oft getan haben. So entstanden in architektonischer Fortsetzung der doppelten Wandpfeiler die gelb-weiß-roten Gurte, die sich nach oben verjüngen, mit Blumen und Fruchtschnüren geschmückt sind und in der Mitte der Kuppel in ein rundes Feld, umrahmt mit verzierenden Friesen, münden. Durch die Verjüngung der Gurte wird die halbkugelförmige Kuppel in ihrer Wirkung erhöht. Die zwischen den Gurten sich ergebenden Zwickelfelder haben dunkelschwarzbraunen Grund, von dem eine wundervolle Ruhe ausgeht, und tragen den figürlichen Schmuck: fast in der Mitte in Feldern mit achteckiger Umrahmung je eine allegorische Figur und unten über den Fenster- und Türbogen sitzende Figurengruppen in etwa doppelter Lebensgröße, die, in ihrer Anordnung an Michelangelos „Ignudi" in der Sixtina in Rom erinnernd, einen bekrönenden Ring um den Raum bilden und ungemein geschickt von dem lebhaft bewegten Raum zur Ruhe der Kuppel überleiten.

Als Motiv ist dem Figürlichen zugrunde gelegt: Dresden als Kulturstadt. In der Mitte als Hauptbild (Abb. S. 358) eine weibliche Figur, die den Gipfel eines Berges erreicht hat, den Höhepunkt einer Kulturperiode versinnbildlichend. In den acht Feldern werden mit je einer Figur die Hauptkulturabschnitte dargestellt: Anfang der Kultur (Entdeckung des Feuers), Morgenländische Kultur, Griechen, Römer, Christentum, Kaiserzeit, Renaissance, Neuzeit (Goethe). Die unteren Figurengruppen sind Allegorien der Grundelemente, auf denen eine Kultur beruht: Arbeit, Opfermut (ein sterbender Krieger und ein Mädchen, das ihren Schmuck hingibt), Forschung (Flugtechnik), Rechtspflege, Friede, Kriegsbereitschaft, Wohltätigkeit, Kunst (Abb. S. 359).

Dresden ist um ein stolzes Werk mehrjähriger künstlerischer Arbeit reicher, das Otto Gußmanns Ruf als einen der besten Vertreter der dekorativen Malerei in Deutschland neu festigt, aber auch den städtischen Behörden zur Ehre gereicht, die diesen Künstler frei wählten und seine Entwürfe zur Ausführung bestimmten.

ALBERT WEISGERBER †

ALBERT WEISGERBER

Am 10. Mai ist bei den Kämpfen vor Ypern der Münchner Maler Albert Weisgerber, Präsident der Neuen Münchner Secession, fürs Vaterland gefallen. Die jüngere Münchner Künstlerschaft verliert in Weisgerber eine ihrer stärksten Persönlichkeiten. Weisgerber, am 21. April 1878 in St. Ingbert in der Pfalz geboren, ist seinem künstlerischen Entwicklungsgang nach durchaus der Münchner Schule zuzuschreiben, wenn er sich auch nie darauf festlegte, die Traditionen des Münchner Secessionismus um jeden Preis hochzuhalten: er war dazu eine viel zu selbständige und bis zur Unliebenswürdigkeit eigenwillige künstlerische Individualität. Nach einer kurzen Vorbereitungszeit auf der Münchner Kunstgewerbeschule trat Weisgerber um 1900 in die Klasse Stucks an der Münchner Akademie ein. Schon damals begann er seine Tätigkeit als Illustrator, die ein stattliches Segment seines künstlerischen Schaffens bildet. Er schmückte ein Märchenbuch mit Zeichnungen und stattete moderne Lyrikbücher aus, gleichzeitig setzte seine Wirksamkeit als Plakatkünstler ein, die ihm im Frühjahr 1903 den ersten Preis des Wettbewerbs für ein Plakat der Bleistiftfabrik A. W. Faber eintrug. Seine stärkste und meistkommentierte Leistung auf diesem Gebiet ist sein Plakat für die Nürnberger Ausstellung 1906. Bald nahm auch die Münchner „Jugend" Weisgerber in den Kreis ihrer Mitarbeiter auf: über Nacht Karikaturist geworden, bewährte er sich auch dieser Aufgabe gegenüber — unter den graphischen Satirikern der „Jugend" nimmt er einen Ehrenplatz ein. Um 1907 ging Weisgerber nach Paris, zunächst um illustrativ für die „Jugend" tätig zu sein, aber es erwies sich bald, daß der Aufenthalt in Paris mit seinen mannigfaltigen Anregungen besonders den Maler in ihm befruchtete. Er warf sich an keine der Pariser Moderichtungen weg und befreite sich doch von einigen Münchner Manieriertheiten — so wurde er ganz er selbst, ganz Weisgerber in einem ungestümen Aufstieg, der an sich schon in der jüngsten Münchner Kunstgeschichte ohne Beispiel ist, gar nicht zu gedenken der Früchte, die er zeitigte. Einige der schönsten Arbeiten dieser letzten Schaffensperiode Weisgerbers sind „Der Kunsthändler" (Köln, Walraff-Richartz-Museum), „Die Somalifrau" (München, Neue Pinakothek), die Grafrather Landschaften, die Variationen über das Thema eines Heiligen Sebastian, der „Akt auf dem Balkon", die Studie einer Kreuzigung, das Selbstporträt mit der Palette, der „Absalom". 1914 begründete Weisgerber mit einer kleinen Schar von Gesinnungsgenossen die „Neue Münchner Secession", an deren Spitze er trat und deren erste Ausstellung er ins Werk setzte. Seine künstlerische Persönlichkeit, seine starke Führerschaft und seine organisatorische Umsicht werden für diese Gruppe unersetzlich bleiben. G. J. W.

GUSTAV SCHÖNLEBER AN DER YSER

GUSTAV SCHÖNLEBER

Von A. Spier

Die Kunst Gustav Schönlebers zu betrachten heißt sich in kriegsschweren Tagen an friedeatmender Schönheit erfreuen. In einer Zeit der unruhigen Urteile, des unherzlichen, wandlungsbedürftigen Verhältnisses zur Kunst, ist Gustav Schönleber einer der wenigen Künstler, die sich einen klassischen Platz erobert und erhalten haben. Sein Leben und sein Schaffen stehen in einem untrennbaren Zusammenhange; um sein Werden, sein Wesen und seine Wirkungen kennen zu lernen, muß man die Wege bis zum Höhepunkt seiner heutigen Stellung mitgehen, fühlen und erkennen, wie er in einem gesetzmäßig scheinenden Rhythmus schaffte, reifte, und in seiner Grundnatur, von allen äußeren Erfolgen unbeirrt, immer derselbe blieb, zu seinem und seiner Künstlerschaft Glück und Ernte. Alles Erleben und Tun trug ihm Hilfen, trug seiner Einheit Kräfte zu. So auch die Tatsache, daß er in einer kleinen Stadt, in dem reizenden schwäbischen Bietigheim geboren wurde, in dem sich von Kind auf sein Sinn für das Gemütliche, Intime, Malerische nährte und vertiefte; dazu kam das Basteln und Beobachten in der Tuchfabrik seines Vaters, das Auge und Hand schulte. Im Jahre 1864 erkannte schon der Dreizehnjährige in zwei Gymnasialjahren in Stuttgart sein Distanzverhältnis zu den naturfernen Theorien der Schule; der Uebergang in eine praktische Tätigkeit in einer Maschinenfabrik brachte seiner künstlerischen Anschauung gesunde, stärkere Anregungen, Aufgaben, die freuten, Maschinenzeichnungen zu Geschäftszwecken, die „genau“ sein mußten, die seinen Blick schärften, seine Striche befestigten; da war er, wie er sagt, „ganz beim Handwerk“.

Auch das trennte ihn nicht von der Natur, in der er auf seinen Wanderungen zwischen der Fabrik und seinem Zu-

hause zu allen Tageszeiten immer heimischer wurde, — ein Skizzenbuch wanderte mit, — zum Vergnügen! Was äußerlich nicht betont, kaum zielsuchend klar gedacht wurde, wuchs innerlich als Führerstimme zur Kunst. Der Besuch des Polytechnikums und eine Ferienreise nach Rothenburg o. d. T. verstärkten diese Stimme, der Neunzehnjährige gehorchte ihr, er fuhr nach München.

So stand er eines Tages, ein Maler mehr, in der großen einzigen Kunststadt, die für jeden Künstler vorbereitet scheint, auf jeden gewartet zu haben scheint; wo er sich auch hinwendet, er findet Wegweiser, die Wahl bleibt seiner Wahlfähigkeit überlassen. Alsbald schlingen gleichstrebende Menschen ein kleinstadtartiges, gemütliches Band um ihn, und wenn er auf der bescheidensten Bude wohnt, irgendwo, irgendwann begegnet er einer Nachbarschaft, die auch über Kunst, über Piloty, Courbet, Dupré debattiert. Und wenn er fromm an den heiligen Geist der alten Kunst glaubt, geht er in die Alte Pinakothek. Schönleber fand bald den Weg zu ihr, kopierte in erster Reihe den ihm verwandten Wouwerman, kopierte aber auch Lier, der sein Lehrer wurde; trotz Ueberfüllung seines Ateliers nahm er Schönleber, nach einem Blick in sein Skizzenbuch auf, mit der charakteristischen Begründung, „weil er noch von keiner Akademie verdorben sei".

Schönleber malte, belebt, beschäftigt, gehoben, beglückt von dem so reich gespeisten, leidenschaftlichen Willen zur Kunst. Ein erstes kleines, selbständiges Bild, das „Apothekergäßle von Eßlingen", in der stillen Tonskala von Dunkelbraun zu Goldgelb, ward vom Münchener Kunstverein für hundertzwanzig Gulden angekauft. Die wachsende Anerkennung von Kollegen, wie von Baisch, Wenglein, wog ihm mehr. Aber sein unmittelbarer Erfolg gab ihm etwas, wie ein Ehrenbürgerrecht, das mit den Angekommenen standesgemäß zusammenführt, er verließ das Zwischendeck der Unbekannten, ein neuer Mann an Bord.

Der unbeschreibliche Zauber Münchens tat es auch Schönleber an, auch er verlernte das Staunen über jenen Mann, der auf eine Woche nach München kam, und — mit der stehenden Absicht morgen abzureisen, — zweiunddreißig Jahre blieb.

Die landschaftlichen Verlockungen der weiten weiteren Welt rissen ihn dennoch los. Seine Reisen in Tirol, in Italien, seine Wanderungen an der Riviera vergrößerten seinen künstlerischen Horizont. Eine dunkle Gasse, die er

GUSTAV SCHÖNLEBER — DIE STADTMÜHLE VON DINKELSBÜHL

GUSTAV SCHÖNLEBER

BLICK VON EBERSTEINBURG AUF DIE RHEINEBENE

GUSTAV SCHÖNLEBER RIVIERA

im Süden malte, wurde schon 1873 auf der Wiener Kunstausstellung prämiiert. So sehr ihn der Süden fesselte, er hielt ihn nicht fest, sehbegierig trieb es ihn an den Rhein, nach Holland. In den Jahren 1875 und 1876 reiste er im Dienste großer Illustrationsaufträge an die Nord- und Ostsee. Dann saß er wieder heiße Tage in Chioggia, „ganz beim Malen!"

Im Jahre 1878 sah er die Pariser Ausstellung, lernte Dieppe, die englische Küste, London und seine Kunstschätze kennen, mit besonderem Interesse Constable und Turner. Alle Eindrücke wirkten auf die Verstärkung seiner Eigenart. Ein damals entstandener heimatlicher Stadtgraben erhielt in München, im Jahre 1879, die kleine Medaille. Im darauffolgenden Jahre berief ihn Großherzog Friedrich von Baden an die Kunstschule nach Karlsruhe, ein Wendepunkt im Leben des Künstlers. Diese Berufung bedeutete eine rückhaltslose Anerkennung von seiten eines Staates, der durch die Persönlichkeit seines Fürsten, des Großherzogs Friedrich, etwas Unpolitisches, Intimeres, Herzlicheres in seinen Initiativen hatte.

Unter manchen natürlichen Konflikten gab Schönleber seine bewußt genossene Freiheit und seine vielgeliebte Ruhestation München auf und begann zu lehren, mit der ehrlichen Hingabe, die ihm zu eigen ist. Er kämpfte mit in der Kunstentwicklung der neunziger Jahre und ward inmitten aller widerstrebenden Elemente ein Neuerer, der Schüler auf Schüler anzog und festhielt. Seine einzigartige, wachsende Schule, an der sein Freund Baisch in gleichem Geiste mitwirkte, gewann einen internationalen Ruf. Seine Lehren und sein Beispiel übten durch anderthalb Jahrzehnte einen schöpferischen Einfluß auf eine große Anzahl von Schülern, die heute in Deutschland anerkannte Künstler sind, wie Bergmann, Hoch, Kallmorgen, Strich-Chapell, Volkmann und viele andere.

In dieser Zeit größter Arbeitsbegeisterung und Arbeitsfrische schloß Schönleber die Ehe, die das höchste zu dem Reichtum seines Lebens beitrug und beiträgt. Die junge Landsmännin aus seinem vielgeliebten und vielgemalten Eßlingen, die er im Jahre 1882 heimführte, verstand ihn, seine Kunst, ihren Ernst, ihre Notwendigkeiten, ihr Ziel. Sie teilte alle Wanderungen, alles Warten und Werben einer Beleuchtung willen, alle Kleinarbeit und alle Großarbeit, also auch alle Genüsse und allen Lohn! Sie war mit in Holland, Belgien,

Italien, in all den kleinen Nestern, wohnte mit ihm in Hütten und in Schlössern, Märchenschönheiten, die wie Träume klingen, erlebten sie in der Fremde. Zu den glänzendsten Zeugnissen der künstlerischen Ernte im Süden zählt das Bild „Quinto al Mare", das in München und Berlin mit der großen Medaille ausgezeichnet ward, dann das Bild „Punta da Madonetta" in der Neuen Pinakothek in München. Von Nieuport und Brügge, die jetzt der Krieg durchstürmte, schuf er Bilder ihrer friedvollen Schönheit, und gegenwärtig malt er nach alten Skizzen Dixmuiden, wie es war.

Die Fülle seiner Reisen gibt eine Vorstellung von dem Reichtum an Eindrücken, die dieser Künstler mit der stillen beharrlichen Leidenschaftlichkeit seines künstlerischen Wollens und Könnens in sich aufnahm, aus denen er einen großen Teil der Bilder schöpfte, die seinen Künstlernamen begründeten. Der europäische Ruhm Schönlebers beruht noch heute auf seinen südlichen Meerbildern; er kennt die Farbenspiele der Wellen, wie ein Botaniker die Staubfäden der Pflanzen; die Wahrheit, die Größe, die pathetische Wirkung dieser Werke beruht auf dem Schauen und Wissen des Kleinsten, auf der tiefgründigen Erschöpfung der Erscheinung. Mit allen Mitteln seiner einfachen und doch subtilen Technik eroberte er sich die fremde Welt im Bilde, die große blaue Meeresfläche, die Unbegrenztheit, zu der ihm jede phantastische Zutat überflüssig ward.

Aber in der strahlenden Sonne des Südens sehnte er sich nach dem Regenwetter zu Hause, nach den alten niederen Häuschen mit verwetterten Dächern, mit schiefen Fenstern, an denen rote Geranien leuchten, nach den malerischen Torbogen und Türmen, nach den Bächen mit alten Mühlen und Brücken, nach den abgetretenen krummen Gäßchen, mit dem wehmütigen Frieden in der Luft, Enge und Schutz zugleich.

So sieht er seine Heimat und lauert auf jede „illussionskräftige" Stunde, um das liebend

GUSTAV SCHÖNLEBER SLUIS

GUSTAV SCHÖNLEBER — ABEND IN DORTRECHT

Gesehene im Bilde festzuhalten, so entstanden die Meisterwerke, in denen man, wie es sein soll, die vollendete Technik über der seelischen Wirkung vergißt.

Als Heimatsmaler wurde er im Vaterland erkannt; man wußte, warum man ihn wählte Straßburg im Elsaß und Rothenburg an der Tauber für den Reichstag, Laufenburg am Rhein für die Karlsruher Galerie, als Entgelt für die der Industrie geopferte landschaftliche Schönheit, zu malen.

Ein umfassendes Bild seines Schaffens gab im Jahre 1910 eine Schönleber-Ausstellung bei Gurlitt in Berlin. Fast überraschenderweise fesselte sie ein Publikum, das in seiner Mehrheit gewohnt ist in der Kunst eine Modesensation und eine Parteisache, keine beruhigende Freude zu sehen. — Schönlebers Kunst siegte auf dem fremden Boden — bis zur Auszeichnung durch den Orden „Pour le mérite".

Ein Jahr später feierte Schönleber seinen sechzigsten Geburtstag, richtiger gesagt, er wurde gefeiert, von seinen treuen Freunden, von seinen zahlreichen Anhängern, von seinen begeisterten Schülern, sogar von seinen Kollegen. Eine retrospektive Ausstellung, an der sich ungefähr sechzig seiner Schüler beteiligten, feierte den Meister auf die unmittelbarste Art, durch die Taten seiner ureigenen Kraft.

Im festlichen Zusammenhang mit dem sechzigsten Geburtstag kam im Frühjahr 1912 eine Sammelausstellung in Stuttgart zustande, eine stolze Ausstellung, die eine große Begeisterung hervorrief, alle Kreise interessierte, auf viele, wie eine Entdeckung wirkte. Die Schwaben merkten wieder einmal, daß sie einen „Einzigen" mehr unter sich hatten, der der weiten Welt gehörte.

Im ganzen Vaterland sind Schönlebers Bilder verbreitet, in jeder deutschen Galerie, in den meisten bedeutenden Privatsammlungen, in manchem prunkhaften Salon wirken sie als wohltuender harmonischer Akkord, in manchem wohnlichen Zimmer wirken sie wie gute Sicherheiten von der Schönheit der Welt.

Die Illustrationen dieses Heftes geben Proben aus allen Gebieten seiner Kunst: die italienischen und holländischen Küstenbilder und Landschaften, das große Laufenburg, die heimatlichen Bäche und Mühlen zeigen seine viel-

GUSTAV SCHÖNLEBER — LAUFENBURG a. OBERRHEIN

GUSTAV SCHÖNLEBER ROTHENBURG o. T.

seitige Meisterschaft, seine Wasser- und Wellenkunst, — der Pinienwuchs am Meere, was er in einer Zeichnung lebendig und erschöpfend wiedergeben kann, — Rothenburg ob der Tauber, wie er das Gemütliche, das Malerische des ländlichen Städtchens, des Dorfgäßchens anziehend, traulich, lebendig darstellt, — aus dem Abend in Dortrecht, aus der Mondnacht am Neckar steigt das Geheimnis der Abenddämmerung, des weißen Mondlichts, das verschleiert und doch die Ferne ahnen läßt, — alle Bilder haben Licht und Luft, haben den zuverlässigen Ordnungszauber der Natur, der sie, was sie auch Chaotisches in sich trägt, zum Glück der Menschen immer aufs neue harmonisch scheinen läßt. Im Gegensatz zu den Neusten, die ihre tröstliche und erquickende Harmonie zerreißen, empfangen wir von dem echten Künstler diesen „farbigen Abglanz!"

Schönleber, der Bescheidene, Insichgekehrte, Insichbeschäftigte, ruht nicht bei dem Erreichten aus, jeder neue Erfolg regt ihn zu einer neuen Kraftprobe an, der Selbstbetrachtung hat er kaum je Zeit gegeben. So kam es, daß er vor seiner Stuttgarter Ausstellung wie vor einer Ueberraschung stand, die zu einer Bestätigung und zu einer Genugtuung wurde. Nie hatte er so viele seiner Bilder aus allen Jahren zusammen gesehen, und bei dieser Generalrevue über sein ganzes bisheriges Schaffen erkannte er selbst, daß es nur einen Ausdruck habe, nur ihm gehöre.

In einer solchen von tiefer innerer Erfahrung gehobenen Stimmung sah der Künstler seine

National-Galerie
Berlin

GUSTAV SCHÖNLEBER
ENZWEHR BEI BESIGHEIM

GUSTAV SCHÖNLEBER ERSTES GRÜN (ÖLSTIFTZEICHNUNG)

Bilder bei der großen Ausstellung in Berlin wieder versammelt, so kraftgetragen erbat er sich den Abschied vom Lehramt. Er arbeitet in seinem schönen Hause, in seinem großen lichten Atelier an neuen Bildern mit unablässigem, mit geheimem Feuer, mit Liebe, mit ehrfürchtiger werbender Liebe zur Natur, wie in der Jugend.

„Und habe noch Bilder im Sinn“, schrieb er mir, „ganz selten zeigt sie die Natur so schön, aber gesehen habe ich sie und empfunden, zu ihnen will ich zurück.“

Wer Schönleber kennt, sein schlichtes, fast wortkarges Wesen, seine Versenktheit in seine Arbeit, seine Besessenheit von seinem Bildideal, der weiß, daß in dem Worte: „Und zu ihnen will ich zurück“ ein innerer Zwang, die ganze treibende Kraft seines sehnsüchtigen, schöpferischen Müssens zum Ausdruck kommt, die strenge Kraft, aus der das Gesetz seiner Entwicklung entstand.

Ohne, daß er je ein Stürmer und Dränger war, meint er doch heute in seiner abgeklärten Reife: „Bin viel abgeschlossener geworden gegen früher und will erst recht bei mir selber bleiben, so lange die Kraft reicht, mir andres von der Seele halten, meinem Ideal nachgehen; — die Hauptsache ist, daß ich es für eines halte. Auch wenn die Welt einmal sagen sollte, es sei nicht hoch gewesen, so steht's

GUSTAV SCHÖNLEBER NIEDERNHALL

doch höher, als wenn ich deren sechse zumal hätte".

Ja, er hat wirklich nur ein Ideal und das kommt in seinem ganzen Leben einheitlich zum Ausdruck: in seinem künstlerischen Schaffen, in seiner Ehe, in seiner Freundschaft, in seinem Verhältnis zur Welt, der er alle Freundlichkeiten eines gastlichen Hauses, aber nie innere Opfer gab, in seinem Verhältnis zum Ruhm, zu Orden und Titeln, von denen er sich nur erfreuen, nicht berauschen läßt, in seinem Verhältnis zur öffentlichen Kunstmeinung, die er weise lächelnd anhört, wie einer, der ihren Wandel als Gesetz erkannt, — und der sie mit ihrem Tageslärm nicht über seine Schwelle läßt.

Denn über seiner Schwelle ist Frieden, der Frieden, den ein Mensch verbreitet, der sich, mit seinem Weltbild reich versorgt, zufrieden gibt, in sicherem Gleichgewicht. Seine gewordenen und werdenden Bilder hat er, wie gute Freunde, die ihn bestätigen, die er liebt und fördert, um sich, seine Arbeitstage lebt er mit guten Gedanken, wie Festtage, seine still eroberte, Schmerzen und Freuden versöhnende Lebensanschauung hat er in lebendigem Gebrauch, ein Freier in seinem ureigenen Reich. —

Nun liegt auch über diesen geklärten, umfriedeten Dasein die schwere schicksalsschwere Sorge des Krieges, sie rüttelt an Herz und Nerven und wirft ihre dunklen Schatten über alles Fühlen, Denken und Tun. Gustav Schönleber wehrt sich auf seine kunstbegnadete Weise: er malt stille sonnige Bilder aus der geliebten deutschen Heimat, die auf Frieden wartet. —

GUSTAV SCHÖNLEBER SPEICHERFENSTER

JAN STURSA

Von Arthur Roessler

Eine zu wenig beachtete, weil von den meisten Menschen, auch von vielen der Kunstliebenden, nicht erkannte Tatsache ist es, daß die Mehrzahl der Menschen, die sich künstlerisch betätigen — keine Künstler sind. Die Tätigkeit der meisten Maler und Bildhauer hat nichts mit dem wahren ursprünglichen künstlerischen Schaffen zu tun, ist vielmehr im Wesentlichen eine Beschäftigung mit dem ererbten Vorrat an künstlerischen Ergebnissen, den sie vorhanden finden, und aus dem sie sich mit verhältnismäßiger Leichtigkeit das für ihre Zwecke Brauchbare heraussuchen, um es anempfindend, nachahmend und umgestaltend immer wieder als ihre Kunst hervorzubringen.

Andere, schon die Minderzahl, sind ernster und ehrlicher um die Kunst bemüht, erreichen sie aber auch nicht, weil sie ihr von außen mit Verstand und Geschicklichkeit nahe zu kommen trachten. Die bildende Kunst stellt die Dinge jedoch nicht dar wie sie sind, sondern wie sie wahrgenommen werden, und zwar wahrgenommen nicht bloß sehsinnlich, sondern auch seelisch. Erst dann, wenn wir vor einem künstlerischen Gebilde stehen, das zweifellos aus dem Wollen und dem Drang hervorging, die Erscheinung rein aus dem Sehen, das als Anschauung gemeint ist, heraus zu gestalten, haben wir es mit echter Kunst, dem Werk eines echten Künstlers zu tun.

Mit der wahren künstlerischen Gestaltung kann demnach nicht die Handwerksfertigkeit gemeint sein, die das Natürliche möglichst getreu, wie es von den meisten Menschen in der sogenannten Wirklichkeit gesehen wird, darzustellen trachtet und das Abbild an als bewährt überlieferten mehr oder minder dogmatischen Begriffen kontrolliert, sondern die Herausarbeitung der von allen andern Interessen und Vorstellungen frei gehaltenen Form des Erschauten. Aus dem Vorhergesagten ergibt sich, daß die Wertung eines Kunstwerkes nicht von außen kommen kann, etwa durch Vergleichung mit einem Naturgebilde und dem Aehnlichkeitsverhältnis zu diesem, wie viele Leute, darunter auch an der Kunst tätig sich versuchende und abplagende, wähnen, — sie muß vielmehr aus dem Kunstwerk selbst hervorgeholt, gewonnen werden, und zwar auf Grund der empfindungsgemäßen Erkenntnis seiner inneren organisch bedingten Ausgeglichenheit.

So ist auch der Inhalt der von Jan Stursa, einem wirklich schöpferischen Bildner, geschaffenen plastischen Formen nicht etwa in sprachlicher Form, also gedanklich, begrifflich vorhanden gewesene Dinglichkeit, sondern zu plastischen Daseinsformen verdichtete Empfindung, Anschauung. Zum Verständnis seiner Werke ist eigentlich nichts beigetragen, wenn man sie in Worten zu umschreiben versucht, denn umfaßt werden müssen sie durch den die Form abtastenden und umfassenden Blick. Plastik ist das von Stursa Geschaffene, und nur Plastik, in Kunstformen umgewandelte Daseinsformen, körperhaft, rund empfunden und gesehen, und wieder nur so zu empfinden und zu sehen. Früher einmal hat es wohl auch Stursa eine Zeit lang gefallen, intellektuelle Gymnastik zu treiben. Er überschätzte damals das Denken als Mittel, sich des Seins zu bemächtigen, und war unersättlich gierig darauf erpicht, seinen Bewußtseinsinhalt nach Möglichkeit denkend zu bereichern. Später erkannte er jedoch, daß dem Denken eben trotz alledem ein von ihm unabhängiges Sein gegenüber bestehen bleibt, und jetzt gilt ihm das Denken nur noch als eine der verschiedenen Formen des Seins. Ob ihr Wert ein höherer als der anderer Formen ist, dünkt ihm eine Frage, die jeweils vom individuellen Standpunkt aus beantwortet werden muß; er seinerseits fand sich bestimmt, der seinem Wesen allein gemäßen Form der Plastik den Vorzug zu geben.

Was sich daher in den knappen Zeilen eines Begleittextes zu der Wiedergabe einiger seiner Plastiken über ihn sagen läßt, mag das Folgende sein.

Starke Art erbt ins Geschlecht. Wir sehen darum auch die kraftvolle Gesundheit des ländlichen Mährers in Stursa als zum künstlerischen Empfinden und Gestalten gesteigerte und verfeinerte Fähigkeit wirken. Jan Stursa schafft, wie der echte Künstler es muß. Es hat ihn dies, was nicht verwunderlich ist, mit den tschechischen Pragern, die ihn sich verpflichten wollten und die die dazu tauglichen äußeren Mittel an der Hand haben, da sie es sind, die über die Macht verfügen, Aufträge zu öffentlichen Kunstdenkmälern für ihre Stadt zu vergeben, in Widerstreit gebracht. Seine plastischen Figuren waren ihnen nämlich zu wenig — slavisch! Stursa will zwar gerne Werke schaffen, die dem Volke, dem er selbst entstammt, gehören, von ihm verstanden und

genossen werden können, aber er will vor allem Plastiken schaffen, die seinen eigenen hohen Ansprüchen genug tun, und die als Werke echter Kunst allen Menschen, ohne Unterschied der Nationalität, die für Kunst empfänglich sind, etwas Hohes bedeuten.

Der dem Künstler wiederholt gemachte Vorwurf, daß seine Plastiken „zu deutsch" seien, ein Vorwurf, der an sich hinfällig ist, verdroß ihn endlich als Ausfluß kleinlicher Nörgelsucht parteipolitisch dünkelhafter Kunstbanausen so sehr, daß er sich dazu entschloß, Prag zu verlassen. Stursa reiste nach Paris. Die magnetische Kraft der Heimat zog ihn aber bald wieder daraus fort. Er ging zwar nicht nach Prag zurück, sondern suchte das mährische Land auf, und lag da träumend im Heidekraut und zwischen goldgelben Getreidefeldern, wurde des Immen- und Falterlebens gewahr, und ließ seine Träume ins Unendliche ästen.

Ehe Jan Stursa, von schwerer Krankheit kaum genesen, zu neuer Arbeit kam, rief den eben erst zu frischer Kraft gelangten Künstler der Befehl in den Krieg. Nun wühlt er als Sappeur in der Erde, der er sich zeitlebens stets so vertraut nahe fühlte. Wer weiß, was er für sich und uns daraus hervorholen wird.

Werke von ihm haben Aufnahme gefunden in die „Moderne Galerie" in Prag, die „Oesterreichische Staatsgalerie" in Wien, die „Glyptothek" in München, und in mehrere öffentliche und private Kunstsammlungen Europas. Wenige Jahre über Dreißig zählend, hat Stursa bereits eine ansehnliche Reihe bedeutender Kunstwerke geschaffen, die er, das darf man zuversichtlich erwarten, mit immer noch besseren Stücken bereichern wird. Sein Können ist groß, sein Empfinden lauter, sein Wollen ernst, und sein Schaffensdrang schier so unermüdlich wie unerschöpflich.

JAN STURSA — MELANCHOLISCHES MÄDCHEN (KALKSTEIN)

JAN STURSA TOILETTE (STEIN)

JAN STURSA — DIE NACHT (STEINGRUPPE)

JAN STURSA
AUS DEM BADE (KALKSTEIN)

JAN STURSA DER TAG (STEINGRUPPE)

JAN STURSA FRÜHLING (MARMOR)

JAN STURSA FIGUR EINER SCHAUSPIELERIN (TEILSTÜCK)

JAN STURSA MORGENWÄSCHE

SLEVOGTS BILDER AUS ÄGYPTEN IN DER DRESDENER GALERIE

Von Prof. Dr. HANS W. SINGER

Aus Stiftungsmitteln und mit Hilfe von geschenkten Geldern hat die Dresdener Gemäldegalerie kürzlich eine vom museums- und sammeltechnischen Standpunkt aus ganz ungewöhnlich wichtige Erwerbung vollzogen. Sie besteht aus einer Reihe von zwanzig Gemälden Slevogts, — die größten messen 73:95 cm, das kleinste 40:42 cm —, die, wenn auch nicht die Gesamternte von des Künstlers ägyptischer Reise, so doch deren wichtigsten Teil darstellen.

Schon jetzt sind diese Bilder für sich in einem Raum der modernen Abteilung untergebracht. In der neu zu errichtenden Galerie soll ein besonderer Saal für den Zyklus, unter voller Berücksichtigung seiner Eigenart, eingebaut werden. Es wird damit, meines Wissens zum erstenmal, der Fall Rottmann wiederholt.

Daß man bei der Aufstellung in öffentlichen Galerien immer mehr sich dahin neigt, die einzelnen Meister geschlossen beisammen zu halten, erweckt in mir die Freude, die jeder naturgemäß empfinden muß, wenn er sieht, daß ein Standpunkt, den er schon seit vielen Jahren verficht, allmählich durchdringt. Wiederholt frage ich, wenn man von der langen Reihe der Kabinette in der Dresdener Galerie, wenigstens einige je einem Meister wie z. B. Ruisdael überantwortete, wäre das nicht ein großer Gewinn? Ja, selbst ein Wouwerman könnte durch ein Dutzend ausgewählter, allein für sich in einem Raum aufgestellter Werke wirken. Jetzt hingegen, da er über ein Dutzend Räume, deren jeder ein kaleidoskopisches Mosaik der Bilder von je zwanzig und mehr verschiedenen Künstlern birgt, verteilt ist, weiß der Besucher selbst mit einem so einfachen Meister nicht viel anzufangen.

Noch viel wichtiger als bei den sogenannten „alten“ Meistern ist dieses Hängeprinzip für moderne Bilder, denn, — teils ist es ihre Schuld, teils die unsere, — die lebenden Meister haben uns alle „viel mehr zu sagen“, reden meist eindringlicher mit uns als die alten. Das freundliche Lob, das Karl Koetschau meiner graphischen Abteilung in der Dresdener Ausstellung 1908 zu spenden die Güte hatte, erfolgte nicht zum kleinsten Teil deshalb, weil ich jeden meiner Künstler geschlossen vorführte. Da konnte selbst ein Laie verhältnismäßig leicht erfassen, wo dieser Künstler hinaus wollte, was der eigentliche Ausgangspunkt von jenem sei.

Das aber ist die Leitung einer Ausstellung dem Künstler schuldig, ihn so darzubieten, daß er nicht nur mit einzelnen Worten oder gar Silben, sondern mit dem geschlossenen Fluß seiner Rede zu Gehör kommt. Dasselbe schuldet meines Erachtens die Leitung eines Museums den stark in ihr vertretenen Meistern, und ich brauche nur auf die jetzige Aufstellung der Berliner Nationalgalerie mit ihren verschiedenen Künstlerzimmern hinzuweisen, um daran zu erinnern, daß diese Anschauung immer mehr an Boden gewinnt.

Die Berliner Nationalgalerie hat ihre Menzel, ihre Böcklin, ihre Klinger, ihre Feuerbach usw. nur nach und nach erworben. Bei den Rottmanns vor zwei Menschenaltern in München und den Slevogts jetzt in Dresden gelangt das Prinzip nun auch zur bedeutungsvollen Anwendung in der Erwerbungsfrage. Rottmann ist gegenwärtig immer noch mißachtet, wenn ich auch glaube, daß der Tag, an dem sein Ruhm wiederaufersteht, nicht allzulange mehr auf sich warten lassen wird. Jedenfalls wird mir jeder, der den Rottmannsaal in der Neuen Pinakothek betritt, einräumen, daß der Meister offenkundig eine besondere, außergewöhnliche, künstlerische Absicht mit diesen griechischen Landschaften verfolgte, und wird das auch einräumen, wenn er selbst die Absicht als verfehlt oder ungelöst erachtet. Ebenso gewiß ist es, daß wir von dieser Absicht nichts wahrgenommen haben würden, wenn wir zufällig nur zwei oder gar nur eine von den dreiundzwanzig griechischen Landschaften vor Augen hätten.

So wären auch ein oder zwei der neuen Slevogts kein großer Gewinn für die Dresdener Galerie gewesen. Ganz anders sieht es aus, sobald wir zwanzig Stück vor uns haben. Erst dadurch kommt ein starker Eindruck zustande.

Mancher wird einwenden, wir können nicht gleich von jedem Meister zwanzig Bilder erwerben für unsere Museen, und besonders die Maler selbst werden das vielfach vorbringen. Ich frage, warum nicht? Sollten wir nicht gerade danach trachten, für unsere Museen eben nur solche Künstler zu berücksichtigen, von denen wir unbedenklich gern zwanzig Werke haben möchten? Sollen wir nicht die guten Bilder dem Privatkäufer überlassen und für unsere öffentlichen Sammlungen uns nur auf die allerstärksten Meister beschränken? Der

MAX SLEVOGT NACH SONNENUNTERGANG (LUXOR)

Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

fünfzig Jahre lang hochgehaltene Standpunkt, daß unsere Galerien aufspeichern dürfen, und daß ihr Ziel eine gerechte Vertretung der Kunstproduktion sein müsse, ist längst als falsch erkannt. Auch hier steht die Liebe hoch über der Gerechtigkeit. Selbst die Leitungen von Museen älterer Kunst kaufen heute nicht mehr ein Bild, weil dessen Maler noch nicht in ihrer Sammlung vertreten ist. Sie kaufen es nur, wenn sie das Bild für ein starkes Werk ansehen, und da ist es ihnen nicht ausschlaggebend, ob sie von demselben Meister noch keins oder schon zehn andere Werke besitzen. Daß wir mit unseren Museen nicht wie die Jahresausstellungen das Publikum nur unterhalten dürfen oder gar Rücksicht auf die wirtschaftlichen Interessen der Künstlergemeinde zu nehmen haben, ist die Erkenntnis der letzten Generation, die eben diese Museen in die Höhe gebracht hat. Wir fühlen, daß diese Anstalten eine ebenso hehre erzieherische Aufgabe besitzen, wie die Universität, das Theater und die übrigen Verbreiter der feinsten Geschmacksbildung.

Die Möglichkeit, daß der Besuch einer Gemäldegalerie irgend jemanden langweilt oder auch nur ermüdet, muß aufhören. Bilder, die nicht ergreifen, gehören in ein kulturgeschichtliches, nicht in ein Kunst-Museum. Wenn wir die Fehlgriffe beiseite lassen, finden wir in jeder der größeren deutschen modernen Galerien noch Hunderte von recht guten Bildern, die wohl als Schmuck im Bürgerhause, nicht aber dort, wo sie jetzt hängen, am Platze sind. Und nur der kleine Rest, wirkungsvoll vor Augen geführt, dürfte endgültig in den öffentlichen Sammlungen verbleiben.

Bleibt natürlich die heikle Frage, wie heißt dieser Rest mit Namen und wer soll ihn bestimmen?

Daß die Dresdener Galerieleitung sich im Fall Slevogt nicht vergriffen hat, dafür glaube ich die Gewähr schon darin zu sehen, daß Slevogt, über die persönlichen Vorzüge seines Künstlertums, ganz besonders in diesem Zyklus noch eine generelle Bedeutung, eine welthistorische Wichtigkeit, die verklärte Verkörperung des Impressionismus in die Wagschale wirft.

Der Impressionismus, diese unleugbar gewaltige künstlerische Offenbarung, ist bekanntlich nichts Neues: im Gegenteil, oft genug hört man schon, daß er überlebt und im Absterben begriffen sei. Zu Anfang der 1890er Jahre hatte er wohl einen gewissen Höhepunkt erreicht. Ich besinne mich auf den nachhaltigen Eindruck, den er auf der französischen Ausstellung

Mit Erlaubnis von
Bruno Cassirer, Berlin

MAX SLEVOGT
TOR IN KAIRO (BÂB ZUWÊLE)

Mit Erlaubnis von
Bruno Cassirer, Berlin

MAX SLEVOGT
DER NIL BEI ASSUAN

Mit Erlaubnis von
Bruno Cassirer, Berlin

MAX SLEVOGT
SANDSTURM IN DER LIBYSCHEN WÜSTE

MAX SLEVOGT SEERÄUBER

Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

zu London 1890, — eine Art Extrakt der ein Jahr zuvor gehaltenen Pariser Weltausstellung — machte.

Was Slevogt uns bietet, wirkt meines Erachtens nicht eindringlicher, als was wir vor 25 Jahren erlebten. Aber wie viel geklärter, reifer und durchdachter muß es sein, da es auf uns abgebrühte Betrachter heute noch zum mindesten ebenso eindringlich wirkt. Es ist die Quintessenz des Impressionismus, die uns vorgeführt wird, das geschlossene Beispiel der höchsten Entwicklung, deren diese Kunstform fähig war; und solches in einer berühmten Galerie aufbewahrt zu wissen, ist unschätzbar.

Wie unendlich viele Formen der Kunst auch gefunden worden sind, der Augenblick der Entstehung war doch immer damit gegeben, daß sich aus der Nachahmung eine neue Art der Schöpfung entwickelte. Neu schaffen, neu schöpfen beruht aber letzten Endes doch immer in einem Sieg des Geistes über die Materie. Im Falle des Impressionismus bestand der Sieg in einer Unterwerfung der technischen Mittel des Vortrags. Natürlich muß bei jedem Kunstwerk und jeder Kunstform jenes Seelische, Innere vorangehen, auch beim naturalistischsten und impressionistischsten Bild. Die Qualität dieser psychischen Grundlage unterscheidet das geringere von dem besseren Werk. Aber als Stil arbeitet der Impressionismus nur mit der Technik, und seine Genialität erweist sich darin, durch spröde Mittel, gewissermaßen ihrer selbst zum Trotz, Vorstellungen anregen und erwecken zu können. Durch einige Striche, durch einige Flecke, die an sich nicht die allerleiseste Aehnlichkeit mit Auge, Mund, Nase, Ohren, Wangen und Haar haben, die Impression eines Gesichts hervorzuzaubern, so deutlich, daß man vermeint, man müsse die Person wiedererkennen können, das ist eine künstlerische Meisterleistung, denn es gehören hierzu die höchste geistige Ueberlegenheit, der höchste Grad von Können. In ausgereifterem Maße, wie sich diese Tugenden in Slevogts Bildern zeigen, habe ich sie noch nie gesehen! Wer sich in die Mitte des Saales setzt und die Bilder betrachtet, wird erstaunliche Mengen von scharf beobachteten Einzelheiten sehen, wird so genau und so viel sehen,

wie er in Wirklichkeit mehr nie zu sehen geglaubt hat. Und wenn er dann an die Bilder nahe herantritt, findet er ein tolles Gewirr von scheinbar gestaltlosen Streifen vor sich, deren Formen nichts, geschweige denn den Dingen, die sie darstellen, entsprechen. Was für ein starkes Empfinden, welch sicheres Gefühl, wie ungeheuer überragendes Können gehört dazu, um so arbeiten zu können! um zu wissen, ohne es sehen zu können, wie diese Striche und Flecken wirken! Denn bei der Arbeit selbst konnte der Künstler die Wirkung nicht *sehen*, da er alle die Bilder vor der Natur und im Flug gemalt hat.

Die unbeschreibliche Farbigkeit, das schreiende Licht Aegyptens hat Meister Slevogt mit sicherem Gefühl herausempfunden, und eine Sinfonie von Glanz und Farbe und Licht hat er uns von dort mitgebracht. Das Auge fühlt wahrhaftig vor diesen Bildern etwas von der Ermüdung des Blendens, die es vor der wirklichen Natur erleiden würde.

Mit dem Stil, der meisterhaften Technik gibt sich Slevogt nicht etwa aus, sondern sie ist ihm nur das Instrument, mittels dessen er seine eigene Weisen herausholt. Die roten Teppiche auf den Vorlesungen in der Moschee bieten uns eine Farbenpracht, die neben jener der venezianischen Renaissance sich halten wird. Auf dem Sonnenuntergang in Luxor haben wir eine violettbläuliche, helle Dämmerungsstimmung, die geradezu berückend ist. Es sind alles so rechte „Malerei“-Bilder, und darum läßt sich wenig über sie mit dürren Worten sagen. Der prachtvollen Beobachtung, die sich in den Bewegungen von Menschen und Tieren zeigt, möchte ich aber noch gedenken.

Lassen sich die Bilder nicht beschreiben, so lassen sie sich dieses Mal leider auch nicht annähernd vollgültig klischieren. Ohne die Farbe erscheint die Technik nicht nur aufdringlich, sie entstellt oft geradezu. Aber die Leser dieser Zeitschrift haben die Erfahrung, die ihnen zu Hilfe kommt, und so durften wir es wagen, ihnen diese Bilder in Schwarzweiß vorzuführen.

MAX SLEVOGT — VOR EINEM KAFFEEHAUS IN KAIRO

Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

HONORÉ DAUMIERS KUNST IM DIENSTE DER POLITISCHEN KARIKATUR

Von Karl Voll

Inter arma silent musae ist ein jetzt viel zitierter alter Spruch, den gar mancher als Erklärung anführt, wenn er während der Kriegsaufregung nicht zum Schaffen kommt. Wie alt der Spruch aber auch sein mag, so ist er doch nicht richtig und nie richtig gewesen. Die griechische Kunst zur Zeit der Perserkriege ist in ihrer glänzenden Entwicklung ebenso ein Zeichen, daß, bei günstiger Konstellation der künstlerischen Lage, auch der heftigste Kampf der Völker die Kunst nicht mehr am Ausreifen hindert. Aber nicht nur die positive Schaffenskraft kann weiter arbeiten, auch das Interesse des Kunstfreundes an schönen Werken bleibt bestehen oder wird gar erweckt. Man denke nur daran, wie die Römer bei ihren Kämpfen in Griechenland rasch genug leidenschaftliche Sammler wurden, nachdem sie zuerst sich nicht recht viel aus den griechischen Statuen gemacht haben. Oder man denke auch an den gallischen Bilderraub, durch den Napoleon in Paris ein unermeßlich reiches Museum gründete und in gewissem Sinne die heutige Kunstwissenschaft möglich machte. Auch die Rücksicht auf Kunst und Künstler braucht im Kriege keineswegs schlafen; so ist es eine schöne Tat von Wilhelm I. gewesen, daß er beim Ausbruch des siebziger Krieges den jungen Leibl, der ins Feld hätte rücken müssen, vom Dienste freigab, weil er gehört hatte, daß der eigenartige Künstler ein starkes Talent habe. Auf einen Soldaten mehr oder weniger konnte es der Armee nicht ankommen, aber dem Lande mußte viel daran gelegen sein, nicht durch ein unvernünftiges Stück Blei einen bedeutenden Maler einzubüßen. So könnte man viele Belege dafür beibringen, daß in sehr verschiedenem Sinne des Wortes der Spruch von der Kunstlosigkeit des Krieges sich nicht halten läßt, ganz abgesehen davon, daß eine gut gespielte Kriegspartie à la Hindenburg, wie wir sie jetzt mit staunendem Herzen verfolgen, auch ein Kunstwerk ist.

Im besonderen möchte ich nun hier ein sehr frappantes Beispiel herausgreifen: Die Haltung der berühmten Pariser illustrierten Zeitung Le Charivari, die eine Anzahl der besten französischen Zeichner zu ihren Mitarbeitern zählte, vor allem den Größten selbst: Honoré Daumier. Dieser war ja von Anfang ein politischer Karikaturist gewesen, hat aber in der mittleren Periode seines Schaffens ein verhältnismäßig harmloses Genre gewählt, bis er dann um das Jahr 1860 wieder zur politischen Karikatur zurückkehrte und sich in ihr zu einer ungeheuren Größe erhob. Sein Stil hatte sich zum Heroischen gesteigert, als Daumier, der bei aller menschlichen Gutherzigkeit ein ingrimmiger Hasser war, nun endlich den schon lang geahnten Kampf zwischen Frankreich und Preußen-Deutschland mit seinen Lithographien im Charivari zu begleiten hatte. Obschon man es nicht glauben sollte, daß Daumier in jenen Zeiten noch über die ohnehin beinahe undenkbar große Höhe hinauskommen könnte, die er um das Jahr 1870 schon erreicht hatte, hob ihn die patriotische Leidenschaftlichkeit noch weit über das von ihm bis dahin Erreichte hinaus. Dieser größte der europäischen Zeichner des 19. Jahrhunderts kommt zur Vollendung erst im siebziger Krieg, d. h. nur wenige Jahre bevor er durch ein Augenleiden gehindert wurde, sich seiner Kunst noch weiterhin zu widmen.

Von Daumiers Kriegskarikaturen im Charivari hat das Blatt nach seiner geschäftstüchtigen Gewohnheit einen Teil in einem Album herausgegeben und sie mit einer Anzahl von Lithographien des sich eng an Daumier anschließenden Cham zusammengestellt unter dem Titel *Album du siège*. Diese Publikation ist wesentlich häufiger zu treffen als die Kriegsjahrgänge des Charivari und hat gerade Daumiers späteste Zeichnungen sehr berühmt gemacht. Leider spürt man den Drucken nur zu sehr an, daß sie während des Krieges entstanden sind, wo offenbar die Offizin des Charivari schlimmen Personalmangel gehabt hat. Aber immerhin enthält das Album einige sogar für Daumier unerhört starke Kompositionen.

Interessant ist es bei all diesen Entwürfen, auch hier zu sehen, daß Daumier durchaus auf dem Boden des fanatischen, mit Lügen genährten und mit Verleumdungen arbeitenden Chauvinismus steht und daß er trotzdem sich nicht nur künstlerisch weit über die anderen Kriegskarikaturisten erhebt. Sie sind alle vom gleichen Haß gegen Napoleon und seine reaktionäre Regierung, nicht minder auch gegen Deutschland erfüllt; aber während die Angriffe von Cham uns heute gleichgültig lassen

Aus „Album du Siège“

HONORÉ DAUMIER
ENTSETZEN ÜBER DIE ERBSCHAFT

HONORÉ DAUMIER — DIES HAT SIE ALLE GETÖTET!

Aus „Album du Siège“

oder wohl auch amüsieren, reißt uns Daumier mit, allerdings nicht gegen Deutschland, aber hinauf in die Region freier Kunst, wo es keine Parteien und Nationalitäten, sondern nur die erhebende Menschlichkeit und das überwältigende Pathos gibt.

Schon das erste der leider nur wenigen Blätter von Daumier, die man in das Album du siège aufgenommen hat, ist von einer ungeheuren Leidenschaftlichkeit der Sprache (Abb. S. 388). Eine jener edlen, etwas antikisierend gekleideten Matronen, die Daumier in seiner späteren Zeit so gern als Symbol für Frankreich gebraucht hat, wirft mit gewaltigem Ruck die Schultern zurück und deutet mit anklagender Gebärde auf die Wahlurne für das allgemeine Wahlrecht und mit unerbittlich starker Bewegung der anderen Hand, die etwas Bohrendes an sich hat, weist sie auf die unendliche Schar der im Krieg Gefallenen, die das Schlachtfeld hinter ihr decken. Mit leichter Variation des bekannten Wortes von Victor Hugo in „Notre Dame de Paris“ steht unter der Zeichnung der einfache Text: Ceci a tué cela. Es ist nebenbei bemerkt ein schöner Zug von Freiheit der Auffassung, daß hier nicht Deutschland, sondern Napoleon für den Krieg verantwortlich gemacht wird. Ein sonderbar gemütlicher und doch bissiger Humor geht durch die Szene, die der neue Siegeswagen genannt ist. Zwei Preußen laden französische Möbel, unter denen die unvermeidliche Pen-

Aus „Album du Siège“

HONORÉ DAUMIER
ARMES FRANKREICH! ... DER STAMM IST ZERSCHMETTERT, ABER DIE WURZELN HALTEN!

dule nicht fehlen darf, auf einen Wagen und ein bolzengerade dastehender Spießbürger, der den Regenschirm quer über den Leib hält, schaut ihnen mit starrem Blicke zu. Der Triumph aber dieses Albums und — wenn es erlaubt ist unter den vielen tausend Zeichnungen des Künstlers einer einzigen den Vorrang als der besten zu geben — zugleich auch der Triumph von Daumiers ganzem Werk ist das zugleich erschütternde und erhebende wunderschöne Blatt: Pauvre France: le tronc est foudroyé, mais les racines tiennent bon! (Abb. S. 389.) Ein gewaltiger Baumstamm ist des oberen Teiles beraubt, so daß er nur noch einen einzigen Ast besitzt, den der Wind zur Seite biegt. Prachtvoll weich im Vortrag ist der Baum doch geradezu heroisch gezeichnet; ohne die mindeste Spielerei und Angleichung an menschliche Formen, wie sie die Romantiker geliebt haben, steht der von vielen Männern nicht zu umfassende Baumstumpf vor uns als ob ein heldenkühner Mann mit nackter Brust einem bitteren Geschicke Trotz biete. Es liegt eine Beredsamkeit in der Zeichnung, die die patriotische Rodomontade nur noch als fad erscheinen läßt. Daumiers Unbefangenheit und Gerechtigkeitssinn müssen auch wir Deutsche, obschon er uns übel genug mitgespielt hat, anerkennen, wenn er uns einen jener Lebemänner zeigt, die in den großen Boulevardrestaurants selbst während der Belagerung sich vortrefflich atzten, allerdings Phantasiepreise, z. B. 50 Franken für eine Kotelette, zahlten. Er schildert uns im letzten Blatt des Albums einen dicken Schlemmer, der an der zum Brechen vollen Tafel schmatzend sitzt und lacht: Moi, je suis ravitaillé! . . Le reste m'est égal (Abb. S. 390).

HONORÉ DAUMIER ICH BIN VERSEHEN! . . . DAS ÜBRIGE IST MIR GLEICH
Aus „Album du Siège"

Mögen diese letzten und mächtigsten Zeichnungen, die Daumier für den Charivari geschaffen hat, eben durch ihre große Qualität an sich bedeutungsvoll sein, so sind sie für unser Thema insofern sehr interessant, als man sieht, daß auch sie etwas Gewordenes und nur aus der Entwicklung des Künstlers zu erklären sind. Sie sind nur möglich gewesen durch ihre unmittelbaren Vorläufer in Daumiers Werken, in denen sich sein Altersstil allmählich ausgebildet hatte: es gilt für sie das, was für den siebziger Krieg selbst gilt. Wie dieser nur möglich war, auf Grund der Ereignisse von 1866, so waren Daumiers große Kriegslithographien kaum denkbar, ohne seine Blätter aus dem Jahre 1866. Es ist darum wohl angezeigt, auf diesen Jahrgang zurückzugreifen, ehe wir zum Jahre 1870 selbst übergehen. Erst Ende April wird von dem Krieg zwischen Preußen und Oesterreich gesprochen: in einer überaus eindrucksvollen Lithographie zeigt Daumier eine altrömische, wundervolle trauernde Matrone, die Venetia, die abwartet, was das Ende des Streites zwischen dem Preußen und dem Oesterreicher sein wird. Die Zeichnung ist ein großes Kunstwerk, aber als politische Satire ist sie ohne Bedeutung. Das ist nicht der leidenschaftliche Daumier und so ist es auch kein Zufall, daß er unmittelbar darnach eine recht harmlose Karikatur auf ein Spießbürgerpaar bringt, das sich eine Sommerfrische aussucht. Aber in der Nummer vom 2. Juni kommt ein uns lebhaft interessierender politischer Daumier: Wilhelm I. als Koch steht mit einer Pfanne am Herd und neben ihm am Boden liegen eine Menge aufgeschlagener Eier. Die Unterschrift: Voilà bien des œufs de cassés; (sic!) le tout est de savoir si l'omelette réussira (Abb. S. 392). Auch in diesem Blatt ist der künstlerische Wert wesentlich größer als die politische Werbekraft. Daumier interessiert sich überhaupt weniger um

das, was Preußen tut, als um das Schicksal von Venetien, dem er die Loslösung von Oesterreich wünscht. Die große geschichtliche Perspektive des sechsundsechziger Krieges ist ihm so wenig klar wie den andern Franzosen auch. Immerhin erkennt er, daß die nächste Zeit viel Kriegslärm bringen wird, was auch die Berufspolitiker und die sanften Gemüter sagen mögen. So zeigt er in einem Blatt ersten Ranges, wo sich Kunst und Inhalt völlig decken, eine sehr alte großmütterlich gezierte, noch immer recht dekorativ herausgeputzte Dame von hocharistokratischer Herkunft, die an einer Wiege sitzt, um das liebe Kindchen einzuschläfern (Abb. S. 391); aber mit Abscheu und Entsetzen muß sie sehen, daß sie einen Wechselbalg gewiegt hat, der sich in erschreckender, drohender Gebärde aufrichtet und in voller Rüstung in der Wiege steht, mit den Waffen des Gottes Mars angetan und um so gräßlicher wirkt, als er nur in Kindesgröße vor ihr steht. Das ist echter und großer politischer Stil von Daumier, aber mehr von poetischer und abstrakter Art, als daß der Künstler einen verhaßten Gegner persönlich an der Ehre oder wohl auch an der Gurgel faßt. Das kommt daher, daß Daumier den Deutschen und Oesterreichern von seinem französischen Standpunkt aus nicht die Ehre erweist, sie als ernsthafte Faktoren innerhalb der europäischen Mächte zu nehmen. Man haßt sie vielleicht, beschimpft sie auch recht ingrimmig, redet ihnen sehr üble Dinge nach, aber behandelt

HONORÉ DAUMIER

WAS NÜTZT MICH ALLES WIEGEN, ES IST UNMÖGLICH, IHN EINZUSCHLÄFERN

Aus Charivari 1866

H. DAUMIER ☙ EIER SIND GENUG ZERBROCHEN, ES FRAGT SICH NUR, OB DER PFANNKUCHEN GERATEN WIRD
Aus Charivari 1866

sie doch mehr als böse Buben denn als Gegner, die es einmal wagen könnten, sich mit dem auf kriegerischen Adel stolzen Frankreich im Kampf zu messen. Daumier sieht in Bismarcks Politik nur den Ausfluß eines junkerlich-raublustigen Sinnes. So zeigt er einmal Preußen und Oesterreich bei den Friedensunterhandlungen am Rande eines Teiches, auf dem die kleinen deutschen Staaten als gescheuchte Enten schwimmen und geängstigt warten, ob sie wohl bald gerupft werden (Abb. S. 393).

Das Jahr 1870 selbst schien anfangs gar nicht so gefährlich zu werden. Die Satire wandte sich mit Vorliebe innerpolitischen Angelegenheiten zu, z. B. der Vorbereitung des allgemeinen Wahlrechts. Eine große Rolle spielte auch das vatikanische Konzil, das von Daumier in wahrhaft grandiosen Blättern behandelt wurde. Viel Spaß machte den Parisern auch die Ausgrabung der römischen Arena in der Nähe des Jardin des Plantes, die heute ein entzückendes Idyll in Paris bildet, von den Fremden wenig besucht, obschon sie inmitten der großen Stadt ein Fleck von unbegreiflich stillem Frieden ist. Schade, daß so viel des Zerstörten und Verschwundenen dabei erneut wurde. Noch am 23. Mai bringt Daumier eine mit der Arena verbundene Satire. Alles sieht sich verhältnismäßig ruhig an; aber ein ungemein breites, prachtvolles Blatt verrät doch, daß die Stimmung nicht ganz ruhig ist. Ein Arzt tritt an das Bett des in Kindsnöten — merkwürdig ruhig daliegenden Frankreichs und sagt ihm, es solle doch nicht immer so ängstlich tun, wenn es niederkommt.

So kommt die Zeit des Kriegs heran, ohne daß wir auf sehr starke politische und künstlerische Ereignisse vorbereitet würden. Im allgemeinen bringt der Charivari im Text und in den meistens nicht von Daumier herrührenden Lithographien die üblichen Rodomontaden und Prahlereien und die nicht einmal immer sehr gehässigen Anpöbelungen des Feindes, wie sie zu allen Zeiten und bei allen Völkern üblich sind. Wie typisch und allgemeingültig diese Satiren sind, kann ein Leser von heute sehr gut daraus beurteilen, daß vieles geradesogut heute geschrieben und gezeichnet sein könnte. Der Krieg pflegt den ohnehin leichten

H. DAUMIER — DAS NENNT SICH „VEREINIGTES KÖNIGREICH“
Aus Charivari 1866

Firnis der Kultur sehr schnell wegzukratzen und die doch etwas rauhe Naturoberfläche zu zeigen, die bei den Franzosen 1870 gerade so war, wie sie heute noch ist. Recht bösartig ist das anfangs noch nicht und konnte wohl auch nicht sehr übel sein; denn noch glaubten die Franzosen an die Siege von MacMahon und dem kleinen Lulu; außerdem erblickten auch nicht wenige in dem Krieg eine erfreuliche Gelegenheit, das schwere Joch napoleonischer Reaktion und Bureaukratie abzuwerfen. Noch am 5. September wendet sich Daumier in einer erschütternden Zeichnung gegen diejenigen, die dem Volke alles Glück und allen Ruhm versprochen hatten und ihm in der Tat Grund und Boden und jeden Besitz zerstört haben. Als er das Blatt zeichnete, wußte er noch nichts von Sedan; aber auch als Sedan schon gefallen war, brachte der Charivari von ihm am 14. September eine technisch überaus elegante, geistreiche Lithographie, die rein humoristisch gehalten ist, deren Humor aber zumal heutigentags vor allem für uns Deutsche wirksam ist. Der etwas mager gewordene Vater Rhein sitzt am Boden des Stromes und sieht mit Erstaunen einen Preußen von der sehr verfinsterten Oberfläche auf den Grund des Wassers sinken; die Pickelhaube liegt schon am Boden. Es ist schwer begreiflich, daß in jener doch für Frankreich schon sehr bedrohlich gewordenen Situation der starke Hasser ein trotz der Bitterkeit des Gedankens so fast gemütlich zu nennendes Blatt zeichnen konnte. Vielleicht sprach die Freude darüber mit, daß nun endlich die Republik wieder hergestellt und der von Daumier so ingrimmig verabscheute Napoleon gefangen war. Aber die Last des grausamen Krieges wurde immer schmerzlicher und nun wendet sich Daumier mit derselben Härte, auch Ver-

HONORÉ DAUMIER — SIE FRAGEN SICH, OB SIE NICHT, WENN DER KAMPF ZU ENDE IST, GERUPFT WERDEN

Aus Charivari 1866

achtung gegen die Deutschen wie gegen Napoleon. Da kommt der blinde Haß durch, und die Unfähigkeit, zu erkennen, daß ein an Kraft und geschulter Tüchtigkeit den Franzosen überlegenes Volk wie das der Deutschen ein anderer Gegner ist als die wilden Völkerschaften, mit denen Frankreich bis dahin gekämpft hatte und daß die Deutschen für die Präsidenten der jungen Republik Napoleons III. schwerer zu besiegen seien als für Napoleon I.; hatte doch dieser noch in seinem letzten Feldzug mit ehrlichem Verdruß über die Preußen gesagt, daß die „Hunde" etwas von ihm gelernt hätten. Aber Daumier weiß das nicht oder will es nicht wissen.

Und so wie Daumier ergingen sich die übrigen Zeichner des Charivari, Stop, Cham und wie sie alle hießen, in Satiren, die uns heutigentags recht harmlos vorkommen, denen auch der Ausgang des Krieges so wenig recht gab, daß sie uns sogar lächerlich erscheinen dürfen. In der Nummer vom 26. Juli 1870 wird z.B. von Cham ein Kanonier dargestellt, der eine einzige Mitrailleuse zu bedienen hat und vor dem sich ein weites Feld dick von Toten bedeckt ausdehnt. Natürlich hat der eine Mann mit dem einen Geschütz all die Tausende getötet. Unter dem törichten Bilde steht aber eine Bemerkung, die noch viel törichter ist: „Ich habe doch erst vor nicht ganz fünf Minuten angefangen und jetzt ist der Krieg schon zu Ende. Ich muß doch wohl zu schnell gekurbelt haben."

HONORÉ DAUMIER — EIN RUSSISCHER GENERAL-INSPEKTOR

Aus „Les Cosaqnes pour rire"

Ein anderes Blatt zeigt einen französischen Wachtposten am Eingang eines Gehölzes; vor diesem steht ein Faß mit der weithin leserlichen verlockenden Aufschrift „Choucroute", von hinten kommen Deutsche daher. Darunter steht: „In diese Falle müssen sie unbedingt gehen." Auch die — leichte! — Pornographie ist noch nicht ganz ausgeschlossen. So meldet eine Dame beim Sanitätsamt an, daß sie ein Bett für einen verwundeten Offizier freihabe. Sie erhält die fröhliche Antwort: „Wohl auch für einen gesunden." Von all diesen Nichtigkeiten heben sich Daumiers Blätter sehr im-

HONORÉ DAUMIER

EIN MITTEL, DIE KOSAKEN ZU BEGEISTERN

Aus „Les Cosaques pour rire“

posant ab. Jedoch überragen sie nicht nur diese Umgebung um ein Beträchtliches, sondern sie stehen auch künstlerisch über dem, was Daumier selbst vorher gemacht hatte, allerdings muß man dabei absehen, von seinen Beiträgen zu Philipons Caricature, die in ihrer Art auch von ihm nicht wieder erreicht worden sind.

In den ersten Wochen des Krieges hält er sich zwar noch verhältnismäßig ruhig, obschon er gewohnt war gegen Frankreichs Feinde nahezu alle Mittel der gehässigen Kriegführung anzuwenden, und obschon er selbst schon Jahre vorher auf die Notwendigkeit einer Abrechnung zwischen Napoleon III. und Preußen hingewiesen hatte. Erst als er im Verlauf des Krieges sah, daß diese Abrechnung für sein Land schlimmer ausfallen würde als er gedacht hatte, wandelte sich die hochmütige Verachtung des Franzosen gegen den raublustigen barbarischen Deutschen in jenen zwar nicht verzweifelten aber doch sehr pathetischen Zorn des Besiegten, der seinen prachtvollen künstlerischen Ausdruck in dem oben erwähnten Blatte fand, wo Frankreich als ein durch keinen Sturm zu entwurzelnder Baum symbolisiert wird.

Wie schon oben einmal angedeutet wurde, bewegten sich die französischen Karikaturenzeichner damals in Vorstellungen, die heute auch wieder häufig zu treffen sind. Wenn jetzt so viel von der russischen Dampfwalze gesprochen wird, die Deutschland zu einem formlosen Eierkuchen plattdrücken wird, so kommt ein ähnliches Bild schon in jenem Kriege vor. In einem der letzten Blätter des Album du siège, bringt Daumier eine Satire auf die deutsche Einigkeit und läßt unsere Kleinstaaten unter der ungeheuren Wucht einer Dampfwalze zerquetscht werden, die von einem mit der Pickelhaube charakterisierten preußischen Soldaten gelenkt wird. Auch dieses Blatt besitzt jene Kraft des rein politischen Stiles, der ohne Wortwitz nur durch die künstlerische Form wirken will. Man kann nicht sagen, daß ein neuer Daumier uns in diesem Album entgegentritt, aber so viel muß doch konstatiert werden, daß der Künstler in jenen schweren Zeiten sich zwar noch immer mit der alten Unwiderstehlichkeit äußert, daß er aber mit feineren Darstellungsmitteln arbeitet. Diese späteren Blätter sind im Verhältnis zu seinen früheren innerlich noch lebendiger und äußerlich feiner, beinahe zarter geworden. Es ist beinahe, als ob sein Stil sich im Unglück seines Vaterlandes geläutert hätte.

Nur noch wenig Zeit hatte Daumier für seine Kunst als endlich der Friede geschlossen worden war. Seine letzten im Charivari gebrachten Lithographien sind eine Art Abgesang zu all dem, was er früher geschaffen hatte. Sie gehören aber, da die Aufregungen und die letzte Abwicklung der Kriegsgeschäfte noch nachwirkten, notwendig zu unserem Thema. Das Gebiet, das in ihnen behandelt wird, ist noch das gleiche wie vom Anfang des Krieges, nämlich die römische Frage, die Umgestaltung des Kaiserreiches in eine Republik, die Mord- und Raublust der Deutschen. Wie noch gar vieles an die Lithographien vom Album du siège erinnert, so erhalten sich die Aenderungen in der Vortragsweise. Oft genug wirken diese Blätter beinahe zart; das ist am auffallendsten, wenn Daumier noch einmal in dieser seiner letzten Zeit auf die Typen zurückgreift, mit denen er in frischer kampfharter Jugendzeit gearbeitet hatte. So läßt er auch jetzt wieder die glänzende Figur des Ratapoil auftreten, die zu den besten und großartigsten Erfindungen der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts gehört. Die Verve des gewissenlosen politischen Agitators, der den Humor der Lumpen besitzt und seine Hörer mit den Redensarten des Scharlatans bezaubert, aber ihr Vertrauen gerade in dem Moment verliert, wo er glauben konnte, es gewonnen zu haben, hat Daumier nie launiger geschildert und nie mit mehr Schärfe dargestellt, jedoch auch nie so geschmackvoll und fast möchte ich sagen so anmutig behandelt. Die Verbindung des großen Stils mit einschmeichelnder Wirkung ist etwas Eigenartiges, das allein der spätern Zeit des Künstlers angehört. Hier sind wohl auch die Blätter zu nennen, die uns den zur Sprachlosigkeit des höchsten Erstaunens entgeisterten Ludwig XIV. zeigen, der von den Pferden der verschiedenen ihm zu Ehren errichteten Monumente gestiegen ist und vor den Gebäuden der Volksvertretung und Staatsverwaltung den Umschwung der Zeiten erwägt.

Vor allem ist hier aus der Nummer vom 25. November 1871 das ungemein feine Blatt zu nennen, wo man die Statue der Republik sieht, an der die verschiedenen Parteien mit über ihren Leib geworfenen Stricken ziehen, ohne sie umstürzen zu können. Tirer, ça fait l'équilibre ist die Unterschrift, die diesmal nicht wie sonst so oft von Henri Rochefort unter Daumiers Zeichnung gesetzt sein wird. Wahrhaft glänzend ist der sehr luftig und leicht gezeichnete Baum, der in der Nummer vom 1. Dezember 1871 den Suffrage universel darstellt und für den laut Unterschrift die Axt noch nicht geschliffen wurde.

Nach all diesen Proben darf man wohl sagen,

daß Frankreichs größter Künstler trotz seines hohen Alters und trotz des seiner Tätigkeit so feindlichen Augenleidens durch den schweren Krieg nicht nur in seiner Leistungskraft nicht gehindert, sondern vielmehr in ihr gestärkt worden ist.

Das gleiche Verhältnis gilt für den letzten Band des Charivari an dem Daumier mitgearbeitet hat. Hier wird der Stil noch freier und breiter in der Nummer vom 3. Juni 1872, die besonders interessant ist, weil Daumier hier ein Thema behandelt, das er schon in dem Meisterwerk seiner ersten Periode, in der Histoire ancienne, glänzend dargestellt hatte: Herkules als Reiniger des Augiasstalles. Obschon man leicht erkennt, daß derselbe Geist diese zwei Darstellungen hervorgebracht hat, ist der Unterschied erstaunlich. Das späte Blatt ist ungleich breiter als das frühe.

Dabei hat dieser späte Daumier nichts von seiner guten Laune verloren, z. B. sehe man die sehr begossenen langnasigen Mitglieder des Parlaments in einer Zeichnung aus dem Jahre 1872. Wie groß der Jammer auch gewesen ist, den der Krieg von 1870 über Frankreich gebracht hat, so hat doch seine Kunst nicht darunter gelitten; denn gerade von damals datiert der letzte große Aufstieg von E. Manet.

HONORÉ DAUMIER — NIKOLAUS I. VON RUSSLAND SIEHT SICH IM CHARIVARI

Aus „Les Cosaques pour rire"

Wir haben kürzlich an Dorés Histoire de la Sainte Russie zu zeigen versucht, welches im 19. Jahrhundert immer die wahre Gesinnung von Frankreich für die russische „Zivilisation" gewesen ist. Ohne gerade auf dieses Thema selbst zurückkommen zu wollen, seien hier die Cosaques pour Rire angeführt, eine Serie von Karikaturen, die Daumier für den Charivari gemacht hat und die in verschiedenen Heften als „Album" herausgekommen sind. Sie entstammen der Mitte des Jahrhunderts und gehören zum stärksten, was Daumier gemacht

hat, trotzdem sind sie nicht von jener künstlerischen Freiheit und Feinheit wie die späteren Lithographien, von denen wir bis jetzt gesprochen haben. Ohne nur diese Russenblätter irgendwie herabsetzen zu wollen, seien sie doch hier den Preußenblättern gegenübergestellt zum Zeichen dessen, daß ein Künstler, selbst wenn er schon eine so ungeheure Wucht des Stils erreicht hatte, wie Daumier um 1850 noch eine weitere Steigerung geben kann.

Die Cosaques pour Rire sind ein Album von 40 nicht selten recht schlecht gedruckten Lithographien, von Cham, Daumier und Vernier. Die meisten und besten sind von Daumier. Wenn Dorés Buch mehr der Ausfluß einer gelassenen, heiteren, aber sehr verächtlichen Stimmung ist, so atmen die Cosaques pour Rire einen grimmigen Haß. Die Franzosen sind sich noch vollkommen klar darüber, daß aus Rußland sich nur Schlammfluten der Barbarei über Europa ergießen würden, wenn der brutale Zarismus die Oberherrschaft erlangen würde. In diesem Sinn werden denn auch die alten höhnischen Klagen über angebliche charakteristische Eigentümlichkeiten der Russen erhoben; besonders beliebt ist das Motiv des Kerzenfressens, natürlich streitet man auch dem russischen Militär jede würdige Disziplin ab, seltsam genug trifft es sich, daß manche Mißstände, die der jetzige Krieg wieder geoffenbart hat — z. B. daß hohe Offiziere vor versammelter Mannschaft von ihren Vorgesetzten mißhandelt werden, schon in Daumiers Satire sich finden. Die Zeiten ändern sich wohl, die Menschheit aber bleibt sich gleich und in Rußland herrscht ewig die Knute. Dieses Motiv wird in dem blutigen Blatt, dessen Sinn uns Deutschen von heute wohltun kann, behandelt: Les soldats les mieux disciplinés du monde (Abb. S. 398). Polizisten verhauen mit der Knute (eine Anspielung an den Nebensinn des Wortes la discipline) einige russische Soldaten, die notdürftig nur mit einem Säbel uniformiert, sich dem Kriegsdienst entziehen wollen. Mit diesem Blatt eröffnet Daumier seine Serie und läßt ihm als nächstes den Marschall Menschikoff folgen, der vor der stupiden Mannschaft einem General, den auch in Rußland berühmten coup de pied sur le derrière gibt (Abb. S. 399). Eine düster-groteske Zeichnung bezieht sich auf die den Russen zugeschobene Vorliebe für das Talgessen, die einem, der weiß, welche ausgezeichnete Küche die Russen führen, sehr zweifelhaft erscheint (Abb. S. 395). Daumier zeichnet höchst wirkungsvoll einen Kosaken, der an einer Lanze eine mit Kerzen behängte Krone hat. Die Kerzen sollen Ehrengaben für die Krieger sein, die ihre ungeheuren Zähne schon auf den klebrigen Leckerbissen spitzen. Wie weit steht das doch außerordentlich drastische Blatt noch ab von den an innerem künstlerischem Leben viel reicheren

H. DAUMIER — DIE AM BESTEN DISZIPLINIERTEN SOLDATEN DER WELT

Aus „Les Cosaques pour rire"

H. DAUMIER MARSCHALL MENSCHIKOFF AUF DER INSPEKTIONSREISE
Aus „Les Cosaques pour rire"

Zeichnungen, die wir im ersten Teil dieses Aufsatzes reproduziert haben. Und doch war Daumier damals schon ziemlich nahe an seinem letzten wesentlich elastischeren Stil, wie man das an dem erschütternden Blatt am Schlusse der Kosakenserie sieht, das einen russischen General bei der Truppeninspektion zeigt (Abb. S. 394). Wenn man diese von Angst geschüttelten Soldaten sieht, die aus Furcht vor dem tyrannischen Vorgesetzten zu gespenstischen Phantomen werden, dann begreift man leicht, warum Hindenburg noch heute so unzählbare Scharen von Gefangenen in Rußland machen kann.

H. DAUMIER FREIWILLIGE REKRUTEN BEGEBEN SICH ZU IHREN REGIMENTERN
Aus „Les Cosaques pour rire"

PERSONAL - NACHRICHTEN

BERLIN. Der Maler OSKAR FRENZEL ist in seiner Geburtsstadt Berlin, wo er auch die Akademie besucht hatte, im Alter von 60 Jahren gestorben. Beim Nennen seines Namens denkt man sofort an stimmungsvolle Bilder, die im Scheine der Abenddämmerung grüne Wiesen darstellen, auf denen Vieh weidet. Dieses Motiv hat er in zahlreichen Gemälden behandelt, ohne daß es ihm jemals zum Schema erstarrte. Die Art, wie er das gefleckte Rindvieh schön im Raum verteilte und mit der Landschaft zusammenbrachte, wie er die ruhig am Himmel stehenden Wolken in wechselnder Beleuchtung sah und leicht und frei hinmalte, wirkte immer wieder neuartig und stark. Er war in gleich gutem Maße Landschaftsmaler wie Schilderer des Viehs, dessen Gehaben er verständnisvoll und voll eindringender Liebe zu beobachten wußte. In dem kräftig behandelten großen Gemälde der Berliner Nationalgalerie „Stier im Wasser", dessen gesättigte Farben voll und stark zusammenklingen, erreichte sein malerisches Können die höchste Vollendung. Nicht alle seine Bilder besitzen die Intensität dieses Werkes; seine Pinselführung wurde in der letzten Zeit manchmal ein wenig kraftlos und verschwommen und dem Kolorit gebrach es gelegentlich an Klarheit. Immerhin besitzen selbst solche Werke noch genug Stimmungsgehalt und Qualität, um in der Großen Berliner Kunstausstellung, wo Frenzel seit Jahren ausstellte, als die erfreulicheren Bilder gelten zu können. Früher zeigte Frenzel seine Werke in den Ausstellungen der Secession. In beiden Lagern fand seine Kunst die gebührende Würdigung und auch an äußeren Anerkennungen fehlte es nicht, wie die Verleihung der großen goldenen Medaille (1896) und die Ankäufe seiner Schöpfungen durch Museen wie die Nationalgalerie, die Dresdener Galerie und die Münchener Pinakothek beweisen. In weitesten Kreisen ist Oskar Frenzel nicht eigentlich populär geworden. Die aber, die Sinn für gute Malerei haben, achteten ihn von jeher als einen aufrechten Künstler, der inmitten vielfältiger Strömungen seiner Eigenart treu blieb und dessen Werke daher immer ehrlich und echt in der künstlerischen Absicht waren. Pl.

OSKAR FRENZEL †

BURGDORF. Der Schweizer Maler MAX BURI, dessen Ruhm und Künstlertum weit über die Grenzen seiner Heimat hinausdrang, ist am 25. Mai dieses Jahres, lange bevor seine Kunst sich erschöpft hatte, unerwartet in Interlaken gestorben. Buri ist am 24. Juli 1868 in Burgdorf in der Schweiz geboren, er studierte an der Akademie in München (indessen gewann hier besonders Buris unakademischer Landsmann Albert von Keller Einfluß auf ihn), und bezog dann die vielgerühmte Akademie Julien in Paris. Es währte geraume Zeit, bis sich der Künstler durchzusetzen vermochte, denn er ließ es sich nicht damit genügen, das, was er auf den Akademien gelernt, in glatter und gefälliger Form vorzutragen, sondern er gab in seiner Kunst seinem eigensten Wesen, das im besten Sinne schweizerisch war, Ausdruck. Eine unendliche Farbenfreude beherrscht seine Bilder — im Verein mit der Flächigkeit seiner Malerei und seiner Vorliebe für die Konturen hat ihm das von manchen Seiten den Vorwurf eingetragen, daß er eigentlich keine Bilder, sondern Plakate male. Natürlich ist ein solcher Anwurf falsch, denn sieht man sich etwa ein Bild wie Buris „Brienzer Bäuerin" an, diese saftgeschwellte moderne Helvetia, so beobachtet man daran eine Fülle intimer malerischer Reize, eine so sichere und feste Geschlossenheit, eine so rein malerische Ausdrucksweise, daß der Vorwurf der Plakatmäßigkeit völlig in sich zusammenfällt. — Heute besitzen die meisten schweizerischen Sammlungen (Bern, Luzern, Basel, Genf, Zürich) Werke des Künstlers, ein Gemälde von ihm hängt auch in der Secessionsgalerie in München, in der Stadt, die für Buris temperamentvolle und wurzelechte Kunst von jeher viel Verständnis besaß und ihn bei der Internationalen Ausstellung 1905 im Glaspalast mit der großen goldenen Medaille auszeichnete.

MAX BURI †

DRESDEN. Der Münchener Architekt Professor DR. THEODOR FISCHER, sowie die Maler Professor MAX SLEVOGT in Berlin und Professor LUDWIG VON HOFMANN in Weimar sind zu Mitgliedern des Akademischen Rates der Dresdener Kunstakademie ernannt worden, insofern eine außerordentliche Ehrung, da bisher immer nur Dresdener Künstler und Gelehrte an diese Stelle berufen wurden.

GESTORBEN: In Dresden-Blasewitz der Landschaftsmaler Professor AUGUST REINHARDT im Alter von 84 Jahren. — In Kassel, 66 Jahre alt, der Maler und Kunstschriftsteller Professor HERMANNN KNACKFUSS, Lehrer an der Kgl. Kunstakademie in Kassel, bekannt als Geschichtsmaler und im besonderen als Herausgeber der bekannten bei Velhagen & Klasing erscheinenden Künstler-Monographien. — In Madrid, 52 Jahre alt, der Maler und Unterdirektor am Prado-Museum, D. SALVADOR VINIEGRA, der auf dem Gebiet der Historienmalerei tätig war, bei uns hauptsächlich durch seine genrehaften Darstellungen aus dem Stierkämpferleben sich einen Ruf gemacht hat. — Am 28. März in Bergzabern im Alter von 37 Jahren der Bildhauer JOSEPH HÖFFLER, ein außerordentlich talentierter Künstler, der, obwohl er so jung verstorben und erst spät zur bildenden Kunst gelangt ist, eine Reihe hervorragender Werke, im besonderen auf dem Gebiet der Holzplastik, die von ihm eine große Zukunft erhoffen ließen, geschaffen hat. — In Wien im Alter von 69 Jahren der bekannte Kunsthistoriker und Kunstkritiker Dr. ALFRED WURZBACH, der unter anderem ein von der Wissenschaft viel benütztes zweibändiges niederländisches Künstlerlexikon geschrieben hat.

A. v. MENZEL FRIEDRICH D. GR. BEOBACHTET DEN GANG EINER SCHLACHT

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL RUINEN EINER DURCH BOMBARDEMENT ZERSTÖRTEN STADT

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL DER KRIEGSGOTT

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

FRIEDRICH DER GROSSE IM GRAPHISCHEN WERK ADOLF VON MENZELS

Von Arthur Rümann

„Friedrich über Alles! mich hat nicht bald was so gegriffen. Der Stoff ist so reich, so interessant, so großartig, ja, worüber Sie zwar den Kopf schütteln werden, wenns man genauer kennen lernt, so malerisch, daß ich bloß einmal so glücklich werden möchte, aus dieser Zeit einen Zyklus großer historischer Bilder malen zu können.“ So schreibt Menzel am 6. September 1840 an seinen Freund Arnold. Liegt in diesen begeisterten Worten nicht eine Art Bekenntnis, nicht eine tiefe Dankbarkeit für den Stoff seiner künstlerischen Tätigkeit! In der Tat hat Menzel in jener großen Zeit unter dem alten Fritz die meisten Anregungen gefunden, sie war gewissermaßen der Grundstock zu seinen künstlerischen Erfolgen. Schon der siebzehnjährige Jüngling hat sich für militärische Darstellungen lebhaft interessiert, er zeichnete Gardesoldaten aus alter Zeit; seine Vorliebe für das preußische Mili-

A. v. MENZEL DIE RUSSEN VERBRENNEN DAS STÄDTCHEN BALTA

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

tär war bereits früh erwacht. Bei allen seinen historischen Illustrationen legte Menzel von früh auf sehr großen Wert auf die „Authentizität" der Dargestellten, was schon aus einem früheren Brief an Arnold hervorgeht. Er preist es darin als Glück, daß ihm der Zutritt zur Kgl. Montierungskammer erlaubt sei und daß er alles auf dem lebenden Modell nach der Natur studieren könne. Durch dieses intime Studium der fridericianischen Zeit hatte er sie bis auf die kleinsten Züge in sich aufgenommen, so daß wir bei Menzel den seltenen Fall erleben, wie historische Treue und beste künstlerische Qualität sich paaren können, ohne sich gegenseitig in die Wege zu geraten, wie das ja bekanntermaßen oft genug vorkommt.

1839 war in Paris die „Histoire de l'Empereur Napoléon I" von Laurent de l'Ardeche mit den Holzschnittillustrationen von Horace Vernet herausgekommen, von der der Verleger Weber in Leipzig eine deutsche Uebersetzung erscheinen ließ. Dieses Werk gab Veranlassung, zu dem kommenden hundertjährigen Gedenktag des Regierungsantrittes Friedrichs des Großen, zum 31. Mai 1840, ein ähnliches Werk über den großen Preußenkönig herauszugeben. Kugler schrieb das Buch, Menzel illustrierte es. Der umfangreiche Briefwechsel Menzels mit dem Verleger ist erhalten, der interessante Aufschlüsse über die gewaltige Arbeitsleistung Menzels, aber auch ein wichtiges Material zur Beurteilung der Holzschneidekunst im damaligen Deutschland gibt. Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen ist durch die Mitarbeit Menzels heute zu einem der meist gesuchten deutschen Illustrationswerke des 19. Jahrhunderts für den Sammler geworden. Nach seinen Illustrationen zu Chamissos „Peter Schlemihl" waren die Zeichnungen zu Kuglers Werk die erste große zusammenhängende Folge von Holzschnitten Menzels. Der Künstler hatte schwer zu kämpfen mit der damals noch sehr mangelhaften Technik der Holzschneider; denn der früher in Deutschland in so hoher Blüte stehende Holzschnitt war durch den Kupferstich und die Radierung gänzlich verdrängt worden und ge-

A. v. MENZEL — ÜBERFALL IN EINER WALDSCHLUCHT

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL FRIEDRICH II. ZU SEINEN TRUPPEN GALOPPIEREND

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

langte erst im Anfang des 19. Jahrhunderts wieder einigermaßen zur Geltung. In Deutschland erhielten Unger und Gubitz noch die Traditionen des alten Kunsthandwerks, aber Menzel mußte doch mit seinen Illustrationen ins Ausland gehen, nach Frankreich und England, um sie in entsprechender Weise schneiden lassen zu können, bevor er auch ein paar deutsche Holzschneider zu größerer Fertigkeit herangebildet hatte. Menzels Verfahren war so, daß er nach etlichen Skizzen zur betreffenden Zeichnung diese unmittelbar auf den Holzstock zeichnete mit allen Details und Feinheiten in der Strichstärke, so daß die Holzschneider nur mit dem Instrument der genauen Vorzeichnung zu folgen hatten. Menzel beklagt sich anfänglich häufig genug über die Eigenmächtigkeit der „Monsieurs in Paris“ er „verbittet sich ein für allemal eine solche schlingelhafte Mißhandlung seiner Zeichnungen“. Wer sich viel mit der französischen Holzschneidekunst des 19. Jahrhunderts beschäftigt hat, weiß, wie willkürlich die französischen Holzschneider zu Werke gegangen sein müssen, wie oft die Zeichnungen ganz verschieden gearteter Künstler ähnliche Züge aufzuweisen haben. So erging es auch den ersten Illustrationen Menzels zum Kuglerschen Werke. Die Pariser „Holzschneiderfirma“ Andrew, Best, Leloir schnitten anfänglich die meisten Stöcke; Menzel sagt mit Recht, sie verschnitten sie. Ein Vergleich mit den späteren Zeichnungen fällt sehr zu ungunsten der früheren aus. Ein wenig mag freilich auch an Menzel selbst gelegen sein, der sich anfänglich doch noch nicht so eingearbeitet hatte, weder in die Technik des Holzschnittes noch in den Stoff seiner Darstellungen; aber die Hauptschuld daran mag immer den französischen Holzschneidern zufallen, die auch auf die deutschen Kollegen anfangs einen ungünstigen Einfluß ausübten. Diese deutschen Holzschneider, es waren Kretschmar, Unzelmann, O. Vogel, Ritschl von Hartenbach usw., machten sich aber bald frei von jenem Einfluß und erreichten rasch eine außerordentliche Höhe und Geschicklichkeit. Sie arbeiteten langsamer als die Franzosen, — Menzel beklagt sich auch des öfteren in seinen Briefen darüber, aber auch zuverlässiger und gleichmäßiger, sie gaben dem Original nichts nach und brachten alle feinsten,

von Menzel gewollten Details zu voller Geltung. Wie sie z. B. die technisch sehr schwierigen Darstellungen von nächtlichen Kampfszenen meisterten, ist bewunderungswürdig. Dabei läßt Menzel absolut keine Tonbehandlung zu, alles wird mit der differenziertesten Strichbildung erreicht. Das vorzügliche Zusammenarbeiten aller Kräfte, der künstlerischen wie der technischen, bei dem Kuglerschen Werke machten dieses zu einem wirklichen Prachtwerk seiner Zeit, das die französische Konkurrenz in Gestalt des Vernetschen „Napoléon I" glänzend schlug. Menzel hatte aber nicht nur in rein technischer Beziehung mit dem Buche seine Schwierigkeiten, auch künstlerische und stilistische mußten überwunden werden. Das Buch erschien in einer Zeit, wo das Rokoko fast nichts mehr galt. Der strenge Klassizismus hatte den Geschmack an der leichten, graziösheiteren Kunst des Rokoko ausgelöscht; die bürgerlich-romantische Epoche, die darauf folgte, war mit ihren Prinzipien auch keineswegs dazu angetan, die aristokratisch-höfische Zeit wieder aufleben zu lassen. Diese teils vergessene, teils mißachtete Zeit zu neuem Leben zu erwecken, war mit der Herausgabe des Kuglerschen Werkes verbunden. Zu alledem kam noch, daß Friedrich der Große sich zu jener Zeit nicht der Sympathien und der Popularität erfreute, wie wir es heutzutage als selbstverständlich hinnehmen. Menzel aber wußte alle diese Schwierigkeiten mit der ihm eigenen Energie zu überwinden. Vorerst galt es, sich in den Zeitstil so einzuleben, daß er ihn vom tiefsten Grund aus kannte. Seine außerordentlich umfangreichen Einzelstudien, die er, wie oben erwähnt, in der Kgl. Montierungskammer machte, gestatteten ihm in ganz kurzer Zeit, das Material als solches mit Bravour und Selbstverständlichkeit zu handhaben. Menzel ermüdete nicht, auch die kleinsten, dem Laienauge kaum sichtbaren Unterschiede und Abzeichen der Uniformen, des Sattelzeuges, der Waffen usw. genau zu studieren. Späterhin hat er ja auch für die 1852 erschienene „Heerschau Friedrichs des Großen" von Lange eine Anzahl solcher Uniformzeichnungen geliefert. So allein war es möglich, die Zeit des großen

A. v. MENZEL — DER KÖNIGLICHE DICHTER IM QUARTIER

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL

EIN PREUSSISCHER GRENADIER VON DER SIEGESGÖTTIN IN SICHERHEIT GEBRACHT

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Preußenkönigs auch historisch einwandfrei darzustellen, so daß sich jene beiden konträr erscheinenden Eigenschaften, die historische Treue und die reifste Künstlerschaft, wirklich solchermaßen ergänzen konnten. Menzel gibt in der Geschichte Friedrichs des Großen neben vielem Tatsächlichen auch viel Symbolisches. Im allgemeinen kann man sagen, hält er sich mit seinen Illustrationen ziemlich eng an den Text, aber eben jene symbolischen Darstellungen, die reizvollen graziösen Ornamentvignetten und Initialen beweisen wiederum, wie fein der Künstler es versteht, den Inhalt des Buches mit der künstlerischen Form der Zeichnung so zu verbinden, daß er dem Leser das Tatsächliche nicht aufdrängt, sondern seiner

A. v. MENZEL

DER TOD

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL DURSTIGE SOLDATEN AN EINEM BRUNNEN

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Phantasie vollauf freien Spielraum läßt. Den Inhalt der Illustrationen bilden hauptsächlich Darstellungen der vielen Schlachten Friedrichs, daneben aber auch die Friedenswerke des Königs. Die früheste Kindheit des Prinzen, seine herbe Knabenzeit, die durch das Mißverhältnis zum Vater leidensvolle Jugend, das alles illustriert Menzel mit sicherer Hand, mit der richtigen Charakterisierungsgabe und tiefem Gefühl. Es folgen die blutigen Schlachten der schlesischen Kriege. Sie interessieren heute vielleicht den Leser am meisten, weil sie sozusagen am aktuellsten sind. Und sie geben uns wirklich ein gutes Bild von den damaligen kriegerischen Zeitläuften und von der Situation Friedrichs inmitten der politischen Verhältnisse. Wir lernen ihn als großen Strategen wie als tapferen, unerschrockenen Soldaten kennen, umgeben und geliebt von seinen treuen Feldherren und Truppen. Eine prachtvolle symbolische Vignette krönt das Kapitel, das auf den Siebenjährigen Krieg hinleitet. Der Kriegsgott stürmt einher, in der Rechten die Knutengeißel, in der Linken die lodernde Kriegsfackel schwingend (Abb. S. 401). Dort sehen wir den König auf seinem Schimmel auf einer Anhöhe die tobende Schlacht verfolgen (Abb. geg. S. 401); hier stürmen die Husaren vor, ihren König zu retten, der in verlorener Schlacht in Pulverqualm und Schlachtengewühl einsam wie ein Fels steht und sein Schicksal erwartet. Da haben sie ihm sein Pferd unterm Leib weggeschossen, aber der König bleibt ruhig und folgt seinen Truppen, nichtachtend der Gefahren, der feindlichen Kugeln, die ihn pfeifend umsausen (Abb. S. 407). Hier haben nachts die Truppen das feindliche Lager in Brand gesteckt; in wilder Flucht jagt der Feind davon, als wirre gespenstische Silhouette vor den lodernden Flammen der brennenden Zelte. Immer wieder sehen wir den „Alten

A. v. MENZEL INITIALE J

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL
FRIEDRICH IN DER SCHLACHT BEI TORGAU

A. v. MENZEL DER KONIG IN GEFAHR

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL FRIEDRICH II. AM WACHTFEUER LAGERND

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Fritz“, hier seinen tapferen Truppen ein herrliches Beispiel gebend, dort mit tieffühlendem Herzen das Unglück lindernd, ein wahrer Vater seines Volkes.

Menzel hat sich durch diese Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen populär gemacht. Diese Mitarbeiterschaft legte aber beim laienhaften Publikum den Grund zu der falschen Ansicht, Menzel sei nur Spezialist für die fridericianische Zeit gewesen; seine anderen Werke, auch die graphischen Arbeiten wurden viel weniger populär als eben die Darstellungen aus der Zeit des „Alten Fritz“. Und Menzel hat auch noch oftmals nach dem ersten Werk sich mit diesem seinem Lieblingsthema beschäftigt. Zum ersten wurde er mit der Illustration der „Werke Friedrichs des Großen“ betraut, die von 1843—1856 erschienen, vorerst als Privatauflage für König Friedrich Wilhelm IV. Erst 1882 erschien eine öffentliche Ausgabe und 1886 noch eine weitere populäre. Menzel zeichnete für dieses Werk 200 Vorlagen für den Holzschnitt. Das Größenmaß der Zeichnungen war ihm vorgeschrieben auf „XII centimeter maximum“, worauf er in einer dementsprechenden äußerst reizvollen satirischen Vignette des Umschlages anspielt. Bei diesem Werke hatte Menzel nur mehr deutsche Holzschneider, die durch die Mitarbeit an dem Kuglerschen Werke trefflich geschult und den Franzosen überlegen waren: Unzelmann, A. und O. Vogel und Hermann Müller. Blättert man das köstliche Werk durch, so hat man vielleicht einen noch größeren Genuß als bei Kugler. Technisch ist alles nach denselben Prinzipien ausgeführt, aber wesentlich sauberer und besser geraten. Menzel hat hier zu seinem künstlerischen Erfolg noch den gewonnen, als Erzieher zur Holzschnittkunst zu gelten. In der Tat gibt es nicht viele Holzschnittwerke, die mit solcher Delikatesse ausgeführt sind. Menzel hat sich in den wenigen Jahren als Künstler weiter vervollkommnet, sein Strich ist leichter und feiner geworden, dabei beherrschte er jetzt das Thema von allem Anfang an gründlich. Die Sujets sind sehr unterschiedlich, und oft mag es dem Künstler gar nicht leicht gefallen sein, zu dem Text eine passende Illustration zu finden. Seine spielende Phantasie aber fand meist ganz geniale künstlerische Auslegungen, wie

A. v. MENZEL — ZWEI OFFIZIERE BEIM STUDIUM KRIEGSWISSENSCHAFTLICHER WERKE UND PLÄNE

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

ja überhaupt dieses Werk rein als Illustrationswerk betrachtet von einem andern Standpunkt angesehen werden muß als das vorige. Die meisten Zeichnungen haben nicht so sehr als wörtliche Illustrationen zu gelten, sondern als symbolische oder ins Bildliche übertragene Gedankenäußerungen. Manchmal jedoch sind es direkte Darstellungen von geschichtlichen Episoden, so z. B. der Sturm der preußischen Garde auf die befestigten österreichischen Stellungen in der Schlacht bei Freiberg (Abb. S 414). Prachtvolle Bilder gibt Menzel, wenn er das wütende Schlachtengetümmel darstellt und den König mitten darin als Held auf seinem Schimmel einhersprengend (Abb. S. 403). Solche Blätter müssen den Leser überzeugen: So war der „Alte Fritz" und nicht anders! Es geht eine außerordentliche Macht von ihnen aus, sie geben eine Tatsache so wieder, daß man an ihrer historischen Richtigkeit nicht zweifelt. Neben diesen kraftvoll eindringlichen Blättern voll historischer Wahrheit stehen die geistreichen symbolischen Darstellungen, in denen Menzel wennmöglich noch Feineres gibt. So schildert er uns in ergreifender Weise das Schlachtfeld nach einem Artilleriekampf, eine erschütternde Stätte des Todes; er gibt uns die heitere Szene der Ergreifung eines Kriegszeichners durch Husaren. Ein entzückendes Blatt schildert die Episode, wie die dürstenden Soldaten nach langem Marsch einen Brunnen finden (Abb. S. 406); welch ein Jagen und Rennen gibt es da, daß die Offiziere kaum Einhalt tun können. Wir sehen zwei Offiziere in ihrem Quartier, wie sie, jeder auf seine Weise, ihre wenigen Mußestunden verbringen; der eine voll Müdigkeit liegt erschöpft in einem Sessel, während sein Kamerad voll Wißbegier und Pflichteifer die Kriegskarten studiert (Abb. S. 409). Eine rein symbolische Darstellung gibt das feine Blatt,

A. v. MENZEL INITIALE F

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL ZWEI HUSAREN-VEDETTEN

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

das einen Elefanten darstellt, der von einem Löwen angegriffen wird (Abb. siehe unten). Wenn damals der Gedanke an das mächtige Oesterreich und das kleine, scharfe Preußen angewendet wurde, so mag er heute auf Rußland und Deutschland passen; die überlegene Masse, der die Beweglichkeit mangelt, gegen die strategische Tüchtigkeit des numerisch Schwächeren. So gibt es unter den 200 Vignetten noch manches Blatt, das durch seinen Inhalt, wie durch den künstlerischen Reiz uns zu fesseln vermag.

Nicht schließen will ich, ohne noch ein paar Worte über ein drittes bedeutendes Werk Menzels zu sagen, das die fridericianische Zeit behandelt. Es sind zwölf große Holzschnitte zu dem Werk „Kriegs- und Friedenshelden aus König Friedrichs Zeit". Als Holzschnitte sind die Blätter schon rein technisch bewundernswerte Stücke, so daß sie auf einer Ausstellung in Paris wegen ihrer Sauberkeit und Feinheit für Radierungen gehalten wurden. Künstlerisch bedeuten sie wiederum einen bedeutenden Schritt vorwärts in dem Werke Menzels. Zeitlich fallen sie ins Jahr 1855 und bilden somit schon eine der letzten Holzschnittfolgen des Künstlers, der damals in seiner Vollreife stand. Auch diese Porträts der Generale Friedrichs des Großen sind sehr populär geworden, einzelne davon wie den Reitergeneral Zieten oder den „Alten Dessauer" können wir uns kaum mehr anders vorstellen. Bei manchen ist die außerordentliche Technik das Anziehende, bei manchen frappiert wieder die Kühnheit der künstlerischen Auffassung. —

Heute, wo rings um unser Vaterland der größte Kampf tobt, der je gekämpft wurde, wo unsere Truppen von Sieg zu Sieg eilen, heute dürfen wir uns dessen mit Dankbarkeit erinnern, der mit den Grund legte für Preußens und damit für Deutschlands Größe. Eine große Zeit läßt unsere Erinnerung aufs neue aufleben an große Helden von ehedem, so auch an Friedrich den Großen. Wollen wir aber auch nicht den vergessen, der mithalf, den Ruhm des großen Königs populär zu machen, der ihm in seinen künstlerischen Werken ein unvergängliches Denkmal setzte: Menzel.

A. v. MENZEL — ALLEGORISCHE ZEICHNUNG

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL DER KURIER DES KÖNIGS

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

BODE ÜBER DIE DEUTSCHE KUNST NACH DEM KRIEGE

Von W. v. Seidlitz

Es ist erfreulich, daß Bode im Juni-Heft dieser Zeitschrift zu der Frage Stellung genommen hat, wie sich die deutsche Kunst voraussichtlich nach dem Kriege gestalten werde. Da aber die Schwierigkeit, sich über Fragen der Kunst zu verständigen, nicht nur von Volk zu Volk, sondern auch innerhalb eines und desselben Volkes so groß ist, daß ein kurzer Aufsatz wie der seinige leicht zu Mißverständnissen Anlaß geben kann, so seien hier ein paar Bemerkungen an ihn geknüpft.

Schon die Schlagworte Impressionismus und Expressionismus lassen sich mit einiger Deutlichkeit nur auf Ausartungen bestimmter „Richtungen" anwenden, ohne deren gesunden Kern zu treffen, der doch jedem echten künstlerischen Streben zugrunde liegt, durch Benennungen wie „Stil" und „Zeichnung" aber ebensowenig zu genügender Klarheit gebracht werden kann.

Hauptsache bleibt, wie Bode es ausdrückt, daß treue Naturbeobachtung zum Ausdruck tiefer Empfindung verwendet werde, damit wir in den Besitz jener echt deutschen Kunst gelangen, die „der riesenhaften Anstrengungen und Opfer dieses Weltkampfes würdig" ist. Damit ist gesagt, daß wir weder mit dem französischen Impressionismus allein, der in seinen richtigen Grenzen genommen bereits längst zu einem Gemeingut der Kunst geworden ist, noch mit dem (nicht deutschen, sondern gleichfalls französischen) Expressionismus allein, der in seinen Zielen noch ganz unklar ist, ja überhaupt nicht durch die Nachahmung irgendwelcher noch so vollkommenen fremden Kunst un-

A. v. MENZEL

FRÄULEIN VON KNESEBECK RETTET SICH
DURCH EINEN SPRUNG AUS IHREM WAGEN

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL DAS BETT DES MARQUIS D'ARGENS

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

seren Zweck erreichen können, sondern allein durch das Festhalten an unserem eigenen Wesen, wie es sich durch die Jahrhunderte bewährt und verkörpert hat.

Was Bode als das Bedürfnis nach einem „Losringen aus den Banden des verkommenen Impressionismus zu stilvollerer Kunst" bezeichnet, scheint genau dasselbe zu sein, was Adolf Schinnerer im Vorwort zu der Ausstellung seiner Gemälde, die vor kurzem (im Juni) in Nürnberg stattfand, mit den Worten ausdrückt: „Wir haben lange der Natur gedient, nun gilt es aus ihrem strengen Dienst frei zu werden, ohne vor ihr in alte Zeiten oder ins Nichts zu fliehen: gelingt es uns, aus der bedingten Farbe wieder eine unbedingte zu machen und die relative aufgelöste Form zu einer absoluten, so werden wir wieder eine Malerei im Sinne der Alten haben, eine allen geistigen Menschen verständliche Sprache".

Wird mit solcher Gesinnung und solchem Ziel die gewissenhafte Ueberwindung all der Schwierigkeiten verbunden, welche der künstlerischen Verkörperung entgegenstehen, so brauchen wir uns nicht auf bestimmte Wege festzulegen, die allein zum Erfolg führen sollen. Denn wenn es auch im Wesen der Malerei liegt, daß zu gewissen Zeiten mehr die Form, zu andern mehr die Farbe betont wird, so sind beide Begriffe doch nicht voneinander zu trennen, und es kommt nur darauf an, auf welche Weise der Gefühlsinhalt einer Zeit am besten zum Ausdruck gebracht wird.

Von diesem Standpunkt aus handelt es sich bei der Zukunftsfrage nicht um den vorübergehenden Kampf einzelner Künstlerparteien, sondern vielmehr um den ewigen Kampf zwischen Kunst und Nichtkunst, bei dem ebensowenig wie bei der Wissenschaft ein Burgfriede in Frage zu kommen hat. Dies ist, wie ich mich freue, hier bestätigen zu können, auch Bodes Meinung.

A. v. MENZEL — STURMANGRIFF PREUSSISCHER INFANTERIE

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

A. v. MENZEL FRIEDRICH IM FEINDLICHEN FEUER

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

AUSSTELLUNG DER MÜNCHNER KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT

Der Glaspalast bleibt, zum erstenmal seit vielen Jahren, in diesem Sommer geschlossen. Die zunächst Betroffenen, die Künstler, die im Unterbleiben der Ausstellung eine Verkaufsmöglichkeit ihrer Bilder und Plastiken schwinden sehen, mögen sich trösten: in diesem Sommer werden in München überhaupt wenige Kunstwerke verkauft werden. Man kann es begreifen, daß der neue Präsident der Genossenschaft, KARL VON MARR (und mit ihm sein Ausschuß), nach einigem Zaudern und Schwanken sich entschlossen, die Glaspalastausstellung im Kriegsjahr ausfallen zu lassen. Wie die Dinge lagen, wäre sie in der Hauptsache doch nur eine Wohlfahrtseinrichtung, eine Wohltätigkeitsveranstaltung geworden. Gewisse Härten, die im Interesse der Qualitätsverbesserung der Ausstellungen im Glaspalast unerläßlich sind, wären gerade im Kriegsjahr von den Genossenschaftsmitgliedern bitter empfunden worden und man hätte wohl wirtschaftliche Gründe gegen sie ins Treffen geführt und sich dann auf Kompromisse einlassen müssen. Andererseits möchte der Präsident Karl von Marr wohl aus der ersten Ausstellung unter seiner Leitung etwas Programmatisches machen, was man im Lager der Kunstfreunde gewiß freudig begrüßen wird: heuer aber schien das alles doch nicht ganz am Platze.

Um indessen nicht völlig zu schweigen (um so mehr als die straffer organisierte und an Mitgliederzahl bedeutend kleinere „Secession" ihre Jahresausstellung zustandebrachte), belegte man die Räume des Münchner Kunstvereins für ein paar Wochen mit einer Ausstellung der Genossenschaftsmitglieder. Es wurde sozusagen eine „Visitenkartenabgabe" daraus. Aber die Veranstaltung ist im ganzen gelungen. Die Ausstellung sieht frisch und flott aus und bis zu einem gewissen Grad erscheint sie sogar jung und fortschritt-

lich, denn viele der ehrwürdigen Häupter der Genossenschaft haben zugunsten ihrer jüngeren und jungen Kollegen auf die Teilnahme an der Ausstellung verzichtet. Damit gab es also Platz für das „Mittelalter“ und den Nachwuchs, und es regen sich Kräfte, die sonst kaum mitsprachen im Gesamtbild der Gruppe. Die Enge des Raumes bedingte eine sorgfältige Auslese unter den eingereichten Arbeiten, denn es konnten deren, da man lose und im guten Sinn dekorativ hängen wollte, nicht viel mehr als hundert untergebracht werden. Aus der Not wurde indessen ganz von selbst eine Tugend, denn es ist einleuchtend, daß bei hundert Bildern auch prozentuell weniger Nieten anzutreffen sind als bei den dreitausend Gemälden, die alljährlich der Glaspalast schluckte.

Der Gesamteindruck, den die Ausstellung hinterläßt, ist der einer schönen Wohltemperiertheit, eines gemäßigten Fortschritts. Es steckt in allen diesen Arbeiten viel schönes Können, ein sicheres Eingebautsein in die gute Tradition, ein hoher Grad malerischer Kultur, wie man ihn eigentlich nur von München erwarten kann. All diese Leistungen aufsummiert, zu einem Ganzen gerundet, stellen ein ansehnliches Kunstkapital dar, an dem nur der Mißgelaunte oder Uebelwollende gleichgültig vorübergehen wird . . .

Einzelne Leistungen aus dem harmonisch geschlossenen Ganzen herauszuheben, ist nicht angebracht. Doch darf man wenigstens auf die Tatsache hinweisen, daß die Genossenschaft in der Person WALTHER THORS, der hier mit einem interessant gemalten Bildnis des Königs Ludwig III. von Bayern und mit einem seiner delikaten Leutascher Bauernmädel-Köpfchen auftritt, einen wertvollen Zuwachs erhielt. Man macht sich darüber seine Gedanken. In kleinen und kleinsten Grüppchen der Münchner Künstlerschaft sind manche tüchtigen Kräfte und schöpferischen Persönlichkeiten tätig, die dort nicht recht zur Geltung kommen können, weil diesen Gruppen die repräsentative Kraft und die soziale Resonanz fehlt. Denn so sehr diese Sonderbünde zur Differenzierung des Münchner Kunstlebens — vielleicht sogar der Kunst selbst! — beitragen: es fehlt ihrem Wirken doch die Durchschlagskraft, die nur den großen Gruppen eigen ist. Nach dem Krieg wird es auch für das Münchner Kunstleben heißen: Konzentriert euch! Und da könnte ich mir recht gut denken, daß die kleinen Verbände, ohne sich selbst aufzugeben, sich den beiden großen, der Genossenschaft und der Secession, irgendwie enger angliedern, damit der Gesamteindruck des Münchner Künstlertums wieder ein geschlossenerer, zugleich ein imposanterer sei. In dieser Hinsicht erscheint der Anschluß Thors an die Genossenschaft (sofern er ein dauernder und endgültiger ist) wie ein Symptom, wie ein gutes Zeichen für die Zukunft. Als das nehme ich auch die ganze gut besorgte, sorgfältig vorbereitete und restlos gelungene kleine Ausstellung.

G. J. W.

A. v. MENZEL — DER PREUSSISCHE AAR SCHIRMT DEN REICHSAPFEL

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

THEODOR GRÄTZ — FRÜHLING

Sommerausstellung der Münchner Secession

DIE SOMMERAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Von GEORG JACOB WOLF

Das Gesicht dieser Kriegsausstellung der Münchner Secession ist eigentlich nur in einigen Aeußerlichkeiten, z. B. in thematischer Hinsicht durch das Vorkommen zahlreicher Kriegsbilder, von dem Aussehen sonstiger Sommerausstellungen der Secession verschieden. Es fehlen zwar die fremdländischen Künstler, die man sich sonst regelmäßig zu Gaste lud, weil der Internationalismus im Programm der Secession steht, aber man empfindet ihre Abwesenheit kaum als Mangel. Der Internationalismus der Münchner Secession war übrigens von jeher eine mehr dekorative Angelegenheit, die Fremdländerei beispielsweise der Berliner Secession war hier nicht zu Hause, sondern man blieb von jeher hübsch „unter sich". War man in Friedenszeiten wohl geneigt, diese Absperrung als einen Nachteil oder gar als schmerzlichen Mangel anzusehen, so erwies sie sich jetzt als ein Vorzug. Denn die Secession konnte nun auch in Kriegszeiten ihre Ausstellung aufbauen, ohne irgendwie einen schwerwiegenden Ausfall infolge des Ausschlusses der „Internationalen" befürchten zu müssen. Dafür kamen aus den anderen deutschen Kunststädten liebe Gäste mit schönen Gaben zu uns: CORINTH, KALCKREUTH, TRÜBNER, DILL, LANDENBERGER, FAURE, HÜBNER, SPIRO, ORLIK, E. R. WEISS, FRITZ RHEIN, KOLBE, STERL u. a.; so gab es also wieder einen hübschen, bunten Strauß, an dem man seine Freude haben kann. Besondere Ueberraschungen wird man von der Ausstellung nicht erwarten. Auf die Frage, die man so gern stellen möchte und wohl in absehbarer Zeit auch stellen *muß:* „Vermag der Krieg und vermögen die erschütternden Stimmungen, die er bewirkt, das Wesen und die Entwicklung der deutschen Kunst zu beeinflussen?", kann diese Ausstellung keine Antwort geben.

ALBERT VON KELLER JUDITH

Sommerausstellung der Münchner Secession

Oder wenigstens keine ausreichende, keine auch nur vorläufig abschließende. Dazu bilden die hier vereinigten Künstler doch zu sehr nur einen *Ausschnitt* aus der Gesamtsumme der deutschen Künstlerschaft und man muß wohl auch abwarten, bis die vielen hundert Künstler, die heute noch in der Front stehen, zu ihren Staffeleien und Modelliertischen zurückgekehrt sind und ihre Erlebnisse in die reinen Höhen der Kunst hineinsteigern. Immerhin tritt in dieser Ausstellung eines hervor: die Nachahmung ausschweifenden Franzosentums, die wir kurz vor dem Krieg erleben mußten, scheint besserer Einsicht Platz gemacht zu haben. Es bliebe — um im Rahmen der Münchner Schule zu verharren — dabei zu erwägen, wieviel die einhellige und ehrlich entrüstete Ablehnung von Ausstellungen, wie uns z. B. die „Neue Münchner Secession" eine bot, zu dieser Rückkehr der Gesinnung beigetragen hat. Diese Rückkehr ist vielleicht nicht immer freiwillig erfolgt. Immerhin: sie ist erfolgt. ADOLF ERBSLÖH, um einen bekannten Führer des Extremismus zu nennen, benimmt sich hier, im Rahmen der Secession, recht „gesittet" und unsensationell, MAX BECKMANN hat seine ungezügelte Wildheit ersichtlich „zurückgeschraubt", und LUDWIG BOCK, der in mancher Hinsicht der Exzessivste dieser Ausstellung genannt werden muß, wirkt trotz mancher Verstiegenheit doch nicht unerträglich.

Ich halte solche Erscheinungen als „Zeichen der Zeit" und als Dokumente des inneren Kampfes der Kunst, als Beweise des einsetzenden Läuterungsprozesses, für wichtiger und wertvoller als die durch das Thema, die Stoffwahl bedingten äußeren Bekundungen der Kriegsstimmung. An denen fehlt es freilich auch nicht. Das Soldatenbildnis in Feldgrau gibt einen kräftigen Einschlag, und manche rücken ihm, über die reine Persönlichkeitsabschilderung hinaus, machtvoll als Farbenproblem zu Leibe. Besonders KONRAD HOMMEL hat es da zu überzeugenden Lösungen gebracht. Die Offiziersbildnisse von FRITZ RHEIN geben etwas von der kriegerischen Stimmung dieser Tage. STUCK und HENGELER dagegen haben sie in Allegorien einzufangen versucht. Stucks Tafel, die mit einem Minimum von Farben auskommt und wohl besser eine Pinselzeich-

ADOLF HENGELER — KRIEGSFURIE

Sommerausstellung der Münchner Secession

CHR. LANDENBERGER BADENDE BUBEN

Sommerausstellung der Münchner Secession

nung als ein Gemälde genannt wird, zeigt einen jungen Athleten, einen Schwertjüngling, der mit wilden Hieben die „Feinde ringsum" nach Hause schickt. Hengeler aber hat, entfernt an die Darstellungen seines „Kriegsalbums" gemahnend, die Kriegsfurie gemalt, die mit hocherhobener Fackel in wildem Lauf das friedliche Land durchmißt (Abb. S. 419). Gegenständlicher sind AMANDUS FAURE und HERMANN PAMPEL. Faure gibt (neben einem „Wirtshaus in der Campagna", Abb. geg. S. 417) in seiner beziehungsreichen, immer ein wenig dunklen und die Phantasie anregenden Art den nächtlichen Auszug eines Regiments. Pampel schildert eine flott einhertrabende Reiterschar ab. LUDWIG DILL indessen, dem es bei seinen melancholischen Bäumen und Silberwassern nicht mehr zu gefallen schien, dem diese ruhevolle Welt der Naturelegie, der bisher seine Kunst galt, in dieser kampfdurchtosten Zeit nicht die Anregungen gab, die er zu seinem Schaffen bedarf, verließ seine selige Insel und schuf eine „Serie von 20 Kriegsbildern" (Abb. S. 429). Das sind nicht künstlerische Niederschläge des Selbstgeschauten, keine Impressionen, wie sie unsere Kriegsmaler geben, sondern diese starken, in Farbe und Komposition eigenartig temperamentvollen Bilder, die trotz des kleinen Formats den Zug ins Große haben, wachsen über das nur Gegenständliche weit hinaus. Die echte malerische Phantasie, die mit ihren Mitteln die Stimmungen der Kämpfe zu erschöpfen sucht, ist da am Werk und besonders glücklich ist die koloristische Harmonie, die diese Bilder beherrscht. Wir lernen dabei Ludwig Dills Palette von einer Seite kennen, die uns bisher verborgen blieb; keiner von uns hätte dem verhaltenen Karlsruher Meister soviel

LOVIS CORINTH GERHARD HAUPTMANN

Sommerausstellung der Münchner Secession. — Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

Feuer und Kraft zugetraut. HANS v. HAYEK ist ausgesprochener Kriegsmaler, der mit den Mitteln eines gesunden sensiblen Impressionismus den Dingen künstlerisch naherückte, die er zu schauen bekam. Hayek malt mehr die Spuren des Kriegs, als den Krieg selbst, Landschaften, Architekturen, die von der Zerstörungskraft der zeitbeherrschenden Granate ihr neues Aussehen erhielten, Stilleben des Schlachtfelds. Vielleicht gelingt es ihm noch besser, mit dem Zeichenstift solche Stimmungen und Tatsächlichkeiten festzuhalten. Wir sahen kürzlich in Brakls Kunsthaus in München eine stattliche Reihe von Kriegszeichnungen, die er mit genial-flüchtigem Stift, gleichsam als Notizen, draußen im Felde niederschrieb, und hier folgt ihnen eine neue Kollektion von besonders erlesener Auswahl. Sie bilden eigentlich das Rückgrat des Kabinetts, in dem man geschmackvoll die Kriegsgraphik, die so üppige Triebe zeitigt, vereinigte. Da sieht man HEINE, GULBRANSSON, THÖNY mit ihren Karikaturen, OPPLER hat Radierungen von den Kriegsschauplätzen da, VAN HOUT zarte Pastelle, PAMPEL gewann der Kavallerie gute Motive ab, FRITZ WIMMER und EUGEN WOLFF-FILSECK geben in raschen, sicher umreißenden Strichen Selbstgeschautes und Selbsterlebtes

KARL SCHWALBACH — DER HEILIGE SEBASTIAN

Sommerausstellung der Münchner Secession

JULIUS HÜTHER REQUIEM AETERNAM

Sommerausstellung der Münchner Secession

LEO SAMBERGER HANS VON HAYEK

Sommerausstellung der Münchner Secession

aus dem Soldatenleben im Feld, Otto Bauriedl, dessen der Landschaftsidylle geweihte Kunst durch den Krieg aus ihrem Gleichmaß jäh herausgeworfen wurde, schildert in duftigen Guaschen, die locker und flott hingemalt sind, Szenen und Erlebnisse vom Winterfeldzug der bayerischen Schneeschuhtruppen in den Vogesen. Besonders ist da aber Franz Klemmer-Dachau zu nennen, ein junger Künstler, von dem man vor dem Krieg nicht viel wußte. Ihm ist draußen eine neue Welt aufgegangen. Er ist absolut Realist. Seine Kunst, die sich des Stifts und des Aquarellpinsels als Ausdrucksmittel bedient, ist bedeutsam, stark und groß, weil sie in echter Unbewußtheit schafft. Es scheint Klemmer bei seinen Blättern ganz auf das Gegenständliche, auf die Tatsachenabschilderung angekommen zu sein. Er wollte zuverlässige Dokumente schaffen und stracks wurde echte Kunst daraus, weil das schöne Können des jungen Künstlers so stark ist, daß es spielend den Gegenstand bezwingt. Ein paar Zeichnungen und Aquarelle, die die naturgetreuen Bildnisse von Feldzugssoldaten bringen, den Hagenberger Joseph und den Seilacher Xaver, den Reservisten Joseph Sirch als Posten vor Thélus (Abb. S. 432), den Kompagniekoch, den Kanonier Wechle oder den „Barbar Huber vor seiner Höhle", geben völlig neue Wege der Abschilderung des Krieges an. Sie zeigen

Sommerausstellung der Münchner Secession

AMANDUS FAURE
WIRTSHAUS IN DER CAMPAGNA

des Krieges wahres Gesicht, das gar nicht romantisch ist und ganz und gar unpathetisch, gemischt aus Ernst und Humor und zusammengesetzt aus einer Fülle von Einzelheiten, jede an sich fast belanglos und doch in ihrer Summierung zur Größe aufsteigend. Vielleicht — denke ich mir — muß man gar nicht über der Situation stehen, wenn man ein Kriegsmaler sein will, sondern mitten in ihr, vielleicht muß man sich vom großen Strom treiben lassen, der einen schon ganz von selbst am rechten Ufer absetzt... Wie Malerei und Graphik, so hat auch die Plastik mancherlei zu der Ausstellung beigesteuert, das aktuellen Charakter trägt, namentlich auf dem Gebiete der Plaketten und Medaillen. Hier hieß es natürlich den Realismus überwinden und doch nicht in billige Allegorienhaftigkeit, die bei der Medaillenkunst nur allzu bereit und willig zur Hand ist, verfallen. Die Medaille ist konzentrierteste Kunst. Hier müßte, wenn man von wirklich guten Werken sprechen soll, in jedem Fall die Steigerung des Gegenstands, der Ausgangspunkt der Medaille ist, in das Symbolische gefunden sein.

HUGO VON HABERMANN SELBSTBILDNIS
Sommerausstellung der Münchner Secession

Sommerausstellung der Münchner Secession

RICHARD WINTERNITZ
WEIBLICHER KOPF

Eine Anzahl jüngerer Künstler ist am Werk, gute Kriegsmedaillen zu schaffen; da über diese Arbeiten an dieser Stelle schon ausführlich gesprochen wurde, darf ich mich beschränken auf die Nennung der Namen JOSEPH GANGL, LUDWIG GIES (der außerdem mit seiner Stucco-Plakette „Kreuzigung" ein Werk von starker Wirksamkeit schuf), FRIEDRICH GROSSHANS, EUGENIE LANGE, HANS LINDL und ARNOLD ZADIKOW, dessen sieben Plaketten „Totentanz 1914—15" betitelt und mit Stimmung reich beladen sind.

* * *

Diese kriegerischen Dinge regieren indessen die Ausstellung keineswegs. Da sie nicht um ihrer selbst willen dastehen, sondern ganz von Kunst durchtränkt sind, so fallen sie nicht aus dem Rahmen und im Grunde bestimmen nicht sie den Eindruck, den man aus der Secession mit fortnimmt. Dieser Eindruck wird vielmehr gebildet von der Gesamtheit der ausgestellten Werke und ihrem Qualitätsniveau, das ein hohes genannt werden darf, wird gebildet von der Gruppierung der Werke, von den Beziehungen, die sich aus ihrem Nebeneinander anspinnen, von den Erinnerungen, die einem an einige überragende oder sonstwie auffallende Leistungen bleiben. Man gedenkt, wenn man die Ausstellung noch einmal an sich vorüberziehen läßt, gerne und dankbar der Führer der Secession, freut sich, daß von ALBERT VON KELLERS Werken immer noch der Hauch einer jugendlichen Kühnheit ausgeht (Abb. S. 418), daß HUGO VON HABERMANNS Selbstbildnis (Abb. S. 425), eine starke Arbeit ist, die neben dem anderen Selbstbildnis des Künstlers, dem von 1893, in Ehren besteht, daß SAMBERGERS faszinierende Porträtkunst, die mit gleichem Interesse an die Gestalt des Königs von Bayern wie an die Persönlichkeiten seiner Malerkollegen Winternitz, Hayek (Abb. S. 424), Mathias Schiestl u. a. herantritt, an psychologischer Vertiefung womöglich noch gewonnen hat. Es fällt einem ein, daß LANDENBERGERS großes Bild mit den badenden Jungen (Abb. S. 420) ganz in Licht und Sonne getaucht ist und ein echt sommerliches Naturgefühl auszulösen vermag, wogegen seine Mariastudie (zu einer Kreuzigung) voll frommer Innigkeit, voll rührender Anmut ist. STUCKS Kreuzabnahme steht plötzlich gespensterhaft groß vor dem rückschauenden Blick, ganz Silhouette geworden, von mystischen Schaudern umwallt, daneben wie ein Satirspiel die beiden Variationen des Künstlers über das Susannenmotiv. Man überlegt bei sich, was wohl WINTERNITZ veranlaßt haben mag, retrospektiv zu werden, den teutsch-minnigen Mädchenkopf vom Schlage der Löfftz-Schule-Arbeiten (Abb. S. 426) und die „Orchesterschule", die in den neunziger Jahren entstanden ist, vorzuweisen; und da fällt einem ein, daß sich auch ADELBERT NIEMEYER, der sich so ganz der angewandten

WILHELM GERSTEL — DER TOTE CHRISTUS

Sommerausstellung der Münchner Secession

HEINRICH KNIRR — BILDNIS MEINES SOHNES HELMUT
Sommerausstellung der Münchner Secession

Kunst ergeben hat, wieder einmal mit einigen landschaftlichen Arbeiten aus früheren Zeiten grüßen läßt. Noch ein paar „Fremdlinge" und „Seltene" gliedern sich in den Zug der Erinnerungen ein: SCHLITTGEN mit einem auf Rot und Gelb gestimmten Ball-Bild, GRÄTZ, der sonst nur als Illustrator auftritt, hat diesmal eine selige Frühlingslandschaft beigesteuert (Abb. S. 417), KIRCHNER, sein Kollege von den „Fliegenden Blättern", neben einigen minutiösen Bleistiftzeichnungen ein lustiges Bild in Guasch „Die Wahrsagerin", das ganz erfüllt ist von guter Laune und Weltanschauungshumor. Dagegen ist FRANZ NAAGER voll archaisierenden Ernstes und zeigt besonders mit seiner „Kreuzigung", daß man nicht ungestraft jahraus jahrein unter gewissen alten Bildern lebt. Selige Landschaftsstimmungen zittern nach, wenn man die Namen BENNO BECKER, ALBERT LAMM (Abb. S. 429), RICHARD KAISER, W. L. LEHMANN, PAUL CRODEL und C. TH. MEYER-BASEL nennt; namentlich der letztere hat sein Herz für blühende Bäume und weite Fernsichten entdeckt und, obschon längst nicht mehr einer der Jüngsten, hat er dem, was er geschaut und erfühlt, in durchaus moderner Formensprache, leicht und farbig, Ausdruck gegeben. VETTER führt in die Räume der Münchner Residenz mit Interieurs, die in den Tiefen prachtvoll leuchten, in ihrer fein abgestimmten Farbigkeit eine rechte Augenweide sind und im vollsten Sinne Raumbilder genannt werden müssen, während ESSER, JOSEPH KÜHN und EUGEN WOLFF-FILSECK in ihren Interieurs eigentlich nur verkappte Stilleben geben. Stilleben der einleuch-

ALBERT LAMM JURALANDSCHAFT

LUDWIG DILL ANGRIFF IM ÜBERSCHWEMMTEN GEBIET

Sommerausstellung der Münchner Secession

PAUL SCHEURICH KLEINER WEIBLICHER AKT (BRONZE)

Sommerausstellung der Münchner Secession

WALTHER HAUSCHILD DACKELFAMILIE (STEIN)

Sommerausstellung der Münchner Secession

tendsten Art sind reichlich vertreten, KNIRR z. B. hat einen Strauß voll erblühter weißer Rosen auf ein prunkendes, tiefes, schweres Milieu abgestimmt, NISSL hat ein apartes, mannigfaltig nuanciertes Weiß auf seinen stillen, sehr gepflegten Stilleben stehen, NIESTLE versucht es expressionistisch und HUMMEL, der besonders delikate Bilder vorzeigt, und PIEPHO fanden, daß man dem Stilleben immer noch impressionistisch am zweckmäßigsten zu Leibe geht...

Solchermaßen schließt sich aus vielen einzelnen Eindrücken von der Art, wie ich sie hier skizzierte, das Gesamtbild der Ausstellung. Irgendwo taucht natürlich immer noch etwas Vergessenes auf: HÜTHERS packende, sich einbohrende Kunst (Abb. S. 423), SCHWALBACHS weiches, grünlich-barockes Wesen (Abb. S. 422), RIETHS malerisch pikanter weiblicher Rückenakt, REISERS unmotivierte Italienschwärmerei, die vielleicht nur seiner inbrünstigen Liebe zu den Werdenfelser Motiven zum Trotz in die Erscheinung tritt —, alles zusammen ein bunter Strauß, wie ich sagte, jede Blume von eigener Art, ein Einzelwesen, in sich selbst geschlossen und doch alle bereit, zu einem schönen Ganzen nach Kräften mitzuwirken, umschlungen von dem gemeinsamen Band der Begeisterung...

Der Plastik, die zu der Wirksamkeit des wohlgerundeten Gesamtbildes nicht wenig beiträgt, hat man wieder zwei Säle eingeräumt, in denen sie ihr eigenes Leben lebt, völlig der dekorativen Zwecke, zu denen man sie früher gern heranzog, enthoben. GERSTELS „Toter Christus“ (Abb. S. 427) beherrscht den Raum: das Problem des liegenden Körpers in der plastischen Nachformung erhält hier eine

HANS SCHWEGERLE FRÜHLING (STEIN)
Sommerausstellung der Münchner Secession

interessante neue Lösung. Ernste Büsten von HILDEBRAND, KURZ, BERMANN, ELKAN, JANSSEN, KOLBE, KNAPPE schauen von den Wänden. Reizvolle Kleinplastiken haben SCHEURICH (Abb. S. 430) und SINTENIS beigesteuert. Den Stein meistern SCHWEGERLE (Abb. S. 431) und FASSNACHT. Die reiche Medaillen- und Plakettenkunst steht, wie ich schon erwähnte, in der Hauptsache im Zeichen des Krieges. Wie die Bilder- und Graphikabteilung sind auch die Plastiksäle sorgfältig angeordnet und die Werke sind beziehungsreich gruppiert: sachlich und doch zugleich sicher der guten dekorativen Wirkung aus sich selbst heraus.

SLEVOGTS ÄGYPTEN-BILDER IN DER DRESDENER GALERIE

In dem unter diesem Titel im Juliheft erschienenen Aufsatz von Herrn Professor Dr. Hans W. Singer waren wir raumeshalber genötigt, Kürzungen vorzunehmen; diese Notwendigkeit ergab sich im letzten Augenblick, so daß bedauerlicherweise keine Zeit mehr blieb, den Autor selbst um die Kürzungen zu bitten. Wir glaubten nun, durch die deshalb von uns selbst vorgenommenen Kürzungen Wirkung und Zusammenhang des Aufsatzes nicht zu stören, der Autor teilt jedoch diese Meinung nicht und ersucht uns um Aufnahme der Erklärung, daß die Redaktion ohne sein Wissen in dem genannten Artikel Streichungen vorgenommen hat, die seiner Meinung nach den Sinn und die Wirkung des Artikels empfindlich beeinträchtigen.

Wir geben dieser Erklärung hiermit Raum, mit dem Ausdruck des Bedauerns über den Vorfall, zu dem, wie gesagt, äußerste Notwendigkeit geführt hat.

FRANZ KLEMMER — POSTEN VOR THÉLUS
Sommerausstellung der Münchner Secession

PERSONALNACHRICHTEN

MÜNCHEN. Die Münchner Künstlergenossenschaft hat kürzlich zwei ihrer ältesten und bekanntesten Mitglieder verloren: Joseph Willroider und Joseph von Brandt. JOSEPH WILLROIDER, aus Villach in Kärnten gebürtig, nach einem kurzen Düsseldorfer Studienaufenthalt in München im Anschluß an Eduard Schleich und Adolf Lier tätig, gehörte gleich seinem berühmteren Bruder Ludwig, der ihm vor fünf Jahren im Tode vorausging, zu den Intimisten der Münchner Landschaftsmalerei. Die Umgebung Münchens bot ihm die Motive seiner Bilder, die zuweilen etwas hart und schwer gemalt, aber immer von dem lebhaftesten und innigsten Naturgefühl erfüllt sind. Ein gutes Gemälde Joseph Willroiders, der in den letzten Jahren seine Kunst nur noch gelegentlich übte, besitzt die Neue Pinakothek in München. Willroider wurde 76 Jahre alt. — JOSEPH VON BRANDT ist ferne von seinem Wohnsitz München in seiner polnischen Heimat, in Radom, am 12. Juni gestorben. Zu Szczebrzcszyn in Polen am 11. Februar 1841 geboren, besuchte Brandt zuerst das Atelier des Davidschülers C. Cogniet in Paris und übersiedelte dann in den sechziger Jahren nach München, wo ihn Carl von Piloty in seinen Bann zog: ein gewisses Pathos und weitausladende malerische Gebärden, auch die Sucht, interessante Dinge auf seinen Bildern zu erzählen, hat Piloty dem jungen Polen eingeimpft — Erscheinungen, die die ganze Entwicklung Brandts ungünstig beeinflußten. Viel vorteilhafter war für ihn der Anschluß an Franz Adam, den Pferde- und Schlachtenmaler, der ein resoluter Realist war und auch Brandt auf diese Bahn zu bringen sich bemühte. Indessen spürte der doch lieber die polnische Geschichte nach Motiven aus, als daß er es sich an der Abschilderung von Zuständlichkeiten seiner Zeit genug sein ließ. Brandts Gemälde „Entsatz Wiens durch den Polenkönig Johann Sobiesky" ist sehr berühmt geworden, aber es sind diesen historischen Gemälden seine intimeren Bilder, die Kavalkaden ritterlicher Polen, die Kosakenstücke usw., meist Schilderungen „im Kostüm", sogenannte „historische Genrestücke", vorzuziehen. Die feine farbige Harmonie, die vorzügliche Zeichnung und der leichte flotte Vortrag erhebt gerade solche Werke Brandts, deren viele in öffentliche Galerien übergingen, zu schätzenswerten Leistungen von dauernder Bedeutung.

MAX ŠVABINSKY
DOPPELBILDNIS

M. ŠVABINSKY EIN SOMMERTAG (RADIERUNG)

MAX ŠVABINSKY

Von Victor Fleischer

Ein jugendlicher Meister, scheint Max Švabinsky in frühen Jahren schon das seinem künstlerischen Wollen gemäße Ausdrucksmittel in einer seltsamen Vereinigung rein zeichnerischer mit malerischer Technik gefunden zu haben. Er hat gerade im letzten Jahrzehnt sein Gebiet erweitert, hat eine Reihe wertvoller Radierungen geschaffen und pflegt mit schönem Erfolg die schon so selten gewordene Schabkunst. Aber seine jüngsten Gemälde zeigen wie die früheren jene merkwürdige Arbeitsweise, die selbst bei bravouröser Behandlung malerischer Probleme auf die unterstützende Wirkung mit der Feder gezeichneter Striche und Strichelchen nicht verzichten mag. Inmitten einer Zeit, die sich den kostbaren Besitz voraussetzungsloser Naturbeobachtung kaum erst zurückerobert hat und schon wieder vom Impressionismus weiterstrebend für die verwegensten Experimente neuer Stürmer und Dränger Verständnis sucht, steht da ein Künstler, geruhig und unbeirrt auf seine Art weiterschaffend, ohne jemals langweilig zu werden, stagnierend oder manieriert zu erscheinen. Das mag auch darin begründet sein, daß in dem Oeuvre Švabinskys neben den starken künstlerischen Fähigkeiten ein nicht gewöhnlicher Intellekt sich offenbart.

Man braucht nur ein paar seiner zahlreichen Porträts zu sehen, um sich klar darüber zu werden, wie Švabinsky stets mit offenen Sinnen, mit scharfem Blick, aber auch mit klugem Verstand an seine Aufgabe herangeht, Diese Bildnisse, mögen sie nun getuschte.

M. ŠVABINSKY KAMELIEN

M. ŠVABINSKY DER BLAUE PARADIESVOGEL

M. ŠVABINSKY FAMILIENBILD

farbig lasierte Federzeichnungen, Gemälde in jener auffallenden Doppeltechnik sein, geben fast immer mindestens eine Halb- oder Zweidrittel-Figur des Dargestellten in einer zwanglosen Haltung und Bewegung, die für die Charakteristik des Porträtierten nicht weniger wichtig ist als jede entscheidende Linie oder Farbe des Gesichtes, und so ist hier nicht nur die äußere Erscheinung festgehalten, sondern auch von dem inneren Wesen ein psychologisch wahrhaftes Bild gegeben.

In zwei Gruppenporträts, von denen das eine seit Jahren der Prager Modernen Galerie gehört (Abb. Jg. 1912/13, S. 575), das neue, kleinere jüngst von der österreichischen Staatsgalerie erworben wurde (Abb. s. oben), kann man am besten beobachten, wie sicher Švabinsky die für verschiedene Lebensalter und Temperamente bedeutsamen Stellungen und Bewegungen erfaßt; und man mag zugleich in diesen Darstellungen die bei aller Einfachheit der Komposition wohlüberlegte Oekonomie in der rhythmischen Teilung der Bildfläche bewundern, das sorgfältig abgestimmte Kolorit, die Meisterschaft im Studium und in der Wiedergabe der Stoffe, deren Struktur und differenzierte Besonderheit der Künstler mit liebender Aufmerksamkeit behandelt, ohne sich dabei in kleinliche Tiftelei zu verlieren.

Das neuere Familienbildnis dünkt mich eine der wertvollsten Schöpfungen des Künstlers, eine Arbeit, in der gleichsam die Summe seiner Fähigkeiten erkennbar ist. Gewiß hat die Gruppierung etwas Befremdendes, weil für das Beisammensein der zehn Personen kein anderer Grund vorhanden scheint, als der, daß sie eben porträtiert werden sollen. Wäre der eine Herr nicht so unhöflich, in einem Buch zu lesen, ohne sich um die anderen zu kümmern, so könnte man vielleicht glauben, daß die im Musikzimmer versammelte Familie gerade einem Vortrag, etwa einem im Blickpunkt der aus dem Bilde herausschauenden Figuren zu denkenden Quartett lausche; — das würde sogar sehr gut zu der Gesamtstimmung passen. Aber selbst wenn wir annehmen, daß der Künstler ganz bewußt auf ein dramatisches oder genrehaftes Motiv verzichtet und — weil es sich ja doch um ein repräsentatives Bild handelte — die Personen einfach für den Zweck des Porträtierens zu einer Gruppe vereinigt hat, so wird doch, wer dies als Manko

M. ŠVABINSKY WEISSE KAMELIEN (SCHABBLATT)

M. ŠVABINSKY DER PRAGER PULVERTURM

M. ŠVABINSKY VOR DER KREUZABNAHME (RADIERUNG)

empfindet, durch andere Qualitäten des Gemäldes sich reich entschädigt sehen.

So wenig man aus dem Oeuvre Max Švabinskys die für ihn so charakteristische Federzeichnung wegdenken könnte, die auch bei der Darstellung von Stoffen, etwa der Seide und der Spitzen, ganz außerordentliche Wirkungen erzielt, beruht doch der Reiz, den seine Arbeiten immer wieder ausüben, vor allem auf ihrer malerischen, farbigen Erscheinung. Ein ruhiger, vornehmer Gesamtton beherrscht sie, belebt und gesteigert durch helle koloristische Akzente, in denen Geschmack und künstlerischer Instinkt sich bekunden. Auf dem Familienbilde in Wien sind die Valeurs zu einer wundervoll einheitlichen Harmonie abgestimmt: man glaubt selbst von der Luft dieses anheimelnd freundlichen Interieurs umspielt zu sein, so sehr ist hier bis in die letzten und scheinbar unwichtigsten Ecken des Bildes die Kontinuität des Raumes in der Lichtführung, in der Behandlung der Reflexlichter durchgeführt. Es ist eines jener Gemälde, die einem immer lieber werden, je öfter man sie sieht, die das liebevolle Eingehen auf die Betrachtung der Einzelheiten, mit immer neuem Genuß lohnen. Durch das wohltuend ruhige Graugrün, zu dem die Farben des Bildes sich zusammenschließen, klingt — vom Blumenstrauß am Fenster angefangen über ein paar Blüten und Bänder hin zum anderen Fenster — eine Welle von leuchtendem Rot. Der Künstler liebt diese Akzentuierung durch eine starke Farbe: auf dem „Grauen Bildnis“ z. B. steht ein Kamelienstock, dessen rote Blüten das Kolorit des Porträts zu einem vollen Akkord verstärken.

Und aus der Freude an solchen symphonischen Farbenspielen wird man am besten Bilder verstehen wie „Der blaue Paradiesvogel“ (Abb. S.435), ein Thema, das der Künstler verschiedentlich variiert hat oder „Kamelien“ (Abb. S. 434). In der gedämpften Buntheit kostbarer Stoffe, starkfarbiger Blüten und dem vielartigen Spiel des Lichts und farbiger Reflexe auf der weichen Haut eines Frauenkörpers sucht da der Künstler die Verkörperung malerischer Visionen.

Von der Kunst Max Švabinskys gibt das hier (geg. S. 433) in Farben reproduzierte Doppelbildnis eine gute Vorstellung: es zeigt die Sicherheit in der Charakteristik, die ungewöhnliche Kraft, ein buntes widerstrebendes Kolorit zu harmonischem Akkord zusammenzufassen, und es läßt darüber hin die Erinnerung zu den rein landschaftlichen Darstellungen gerne zurückschauen. Denn so wie hier der schwermütige, friedlich resignierte Ausdruck in Gesicht und Haltung der beiden bejahrten Frauen eine volle Resonanz findet in der spätsommerlichen Nachmittagsstimmung des die Gestalten umschließenden Naturausschnittes, so spricht auch aus den landschaftlichen Impressionen Švabinskys immer wieder die Lust am malerischen Genießen farbiger Phänomene und zugleich ein ins Dichterische gesteigertes Empfinden für jenes Unfaßbare, das nicht anders als mit dem viel mißbrauchten Wort „Stimmung“ genannt werden kann.

An der Akademie in Prag, der er selbst seine erste Ausbildung verdankt, wirkt Max Švabinsky jetzt als Lehrer. Wir zählen ihn zu den besten Porträtisten und zu den hervorragendsten Künstlern der Monarchie. Freundschaft und Interesse verbinden den, von der eigenen Nation hochgeschätzten Künstler mit vielen der Besten unter den Deutschen der heißumstrittenen Königsstadt an der Moldau; und in der Liebe, die wir alle seinem schönen und wertvollen Schaffen entgegenbringen, ist etwas von dem versöhnenden „Ausgleich“, um den die Politiker der beiden Nationen sich nicht immer mit gutem Willen und mit Geschick bemüht haben.

M. ŠVABINSKY BAUERNHOF (ZEICHNUNG)

Kgl. Gemäldegalerie
Stuttgart

HERMANN GROEBER
BAUERNBESUCH

HERMANN GROEBER

Von G. J. Wolf

Wilhelm Leibl sagte: „Echte Kunst kann sich nur auf dem Boden des Handwerklichen aufbauen“ — und seine Gemälde sind Zeugnisse für die Wahrheit dieser Anschauung. Wer nicht zugleich ein fröhlicher Handwerker ist, der sein Geschäft aus dem Fundament versteht, kann kein guter Künstler sein. Große Worte, schöne Gedanken und genialisches Gewurstel tun es nicht: ein weiches Herz, ein feines Auge, eine leichte Hand und — immer frisch gewaschene Pinsel sind nach Anselm Feuerbach für den guten Maler nötig, und unter den „immer frisch gewaschenen Pinseln“ darf man so etwas wie ein Symbol des Malhandwerks verstehen. Ehrliches handwerkliches Können ist unter den Künstlern dieser Zeit nicht so häufig, wie man gern annehmen und für wahr haben möchte. Mehr noch: es gibt Künstler, die sich ihres redlichen Könnens schämen und es mit allerlei groteskem Huschelbuschel zudekken, weil sie befürchten, man glaube ihnen vor einem „gekonnten“ Bild ihr tieferes Künstlertum nicht und spreche wohl gar vom „Schulsack“ und von anderen Dingen, die ihnen herzlich verachtenswert erscheinen. Alle, die es mit der „emotionellen Sehweise“ halten und ausgesprochene „Stimmungskunst“ schaffen wollen, werfen ihr sauberes Können über Bord, denn — so zitieren sie in ihrem Sinne Wilhelm Wätzoldt — „von Bedeutung und Deutlichkeit des Gegenständlichen muß die reine Stimmungskunst absehen, weil jede Beanspruchung der Aufmerksamkeit einen Verlust an Stimmung beim Betrachter mit sich bringt.“ In der Hintansetzung des Gegenständlichen erblicken sie einen Freibrief für unsolides Handwerk, für Vernachlässigung der Technik, für malerische und zeichnerische Ueberspanntheiten.

Hermann Groebers Kunst ist von dieser Art nicht; wie Leibl ruht Groeber fest und glücklich in einem hohen zeichnerischen und malerischen Können, und seine Kunst ist im Handwerk verankert. Das macht sie nicht unfrei, im Gegenteil: auch für sie gilt, daß nur das Gesetz Freiheit geben kann. In ihren beiden Ausdrucksweisen, in Malerei und Zeichnung, ist Groebers Kunst so einleuchtend und selbstverständlich, daß man sie entweder gar nicht kommentieren oder als Schulbeispiel für die Grundgesetze künstlerischen Schaffens wählen sollte.

H. GROEBER SELBSTBILDNIS

Das künstlerische Erlebnis, das farbige Erlebnis insonderheit, ist für Groeber alles. Er bedarf der Impression, aber er malt keine impressionistischen Bilder, wenigstens nicht im Schulbegriff. Dieses farbige Erlebnis sei wie immer: es kann von einer Madonna kommen oder von einer weggeworfenen Konservenbüchse, der Künstler wird es in seinem Sinn zu gestalten wissen. Aber *da* muß es sein, das Erlebnis, sonst hilft alles Gestaltungsvermögen und alle Technik nichts. Im Erlebnis liegt für

H. GROEBER IM GARTEN

Groeber das Positive, das wahrhaft Produktive; den „Traum“, die Ekstase schätzt er gering, sie scheinen ihm nicht schöpferisch, auch wenn sie von der bizarrsten Art sind. Das „Stoffliche“ ist für ihn nicht ausschlaggebend. Daß neben seinen Bildnissen und Aktstudien die landschaftliche und bäuerliche Welt Oberbayerns in seiner Kunst vorherrscht, darf man nicht etwa als eine besondere, tendenziöse Vorliebe für das Milieu vom Standpunkt des Künstlers aus ansehen. Mit „Heimatkunst“ als Schlagwort hält es Groeber nicht. Aber da er ein wurzelständiger und schollefester Mann ist, der, wie Aventinus vom Altbayern sagt, „nit gern ausraißt in frembde land“, dem es in seiner Heimat am wohlsten ist, so tritt bei ihm naturgemäß das farbige Erlebnis zumeist in der Gestalt und Erscheinung der oberbayerischen Heimat ein. Die koloristische Anmut, die in einer Chiemseer Bauernhütte und im Gewand einer Dachauer Bäuerin steckt oder die, geradezu physisch wohltuend, ausgeht von einer Gruppe hellgekleideter Mädchen in einem sonnflecküberrieselten, blumigen Bauerngarten, hat er erlebt und mit der prachtvollen Technik, die ihm gehorcht wie ein gutgezogener Jagdhund, zu Bildern gestaltet. Daß manches Erlebnis in der malerischen Ausdeutung studienhaften Charakter behalten hat, weil es eben nicht als „Bild“, nicht als „Komposition“ erlebt war, wird den Kenner und Liebhaber nicht unangenehm berühren. Der rein malerische Reiz solcher Stücke — früher durfte man sie mit einem Schlagwort von internationaler Geltung „morceaux“ nennen — vermag sogar höher zu sein, denn sie geben den Ein-

H. GROEBER BAUERNFRAU MIT KINDERN

H. GROEBER — BILDNIS DES HERRN H. HAAGES

H. GROEBER

DIE MALSCHÜLER

H. GROEBER STUDIENKOPF (ZEICHNUNG)

druck, den der Künstler von einer Sache gewann, frischer, unmittelbarer, naiver wieder. Man darf den Ausdruck „Studie“ in diesem Zusammenhang nicht verkennen: es haftet den gemeinten Arbeiten nichts Unfertiges an, es ist keine handwerkliche Lässigkeit an ihnen zu verspüren, sondern mit den reinen, klaren, durchsichtigen und von innen heraus leuchtenden Farben, die Groeber auf seine sorgfältig grundierten Malbretter setzt, sind sie bis ins letzte Winkelchen ausgemalt, mit Sorgfalt und Andacht umhegt, und „Studien“ sind sie nur, weil sie nicht bildmäßig sind im Verstande einer geschlossenen Komposition oder eines Raumproblems.

Mit seinen oberbayerischen Motiven hatte übrigens Groeber — obwohl er selbst auf die Stoffe seiner Gemälde, wie ich erwähnte, weniger Gewicht zu legen scheint — eine Aufgabe zu lösen. Zwar hat schon einmal Leibl das „oberbayerische Bauernbild“ von dem Odium der Kitschigkeit befreit, aber es gab bald wieder bedenkliche Rückfälle, es entstanden Malereien, die verlogene Dorfhumoresken erzählen, die auf das „G'müat“ eingestellt sind und bayerische Oberlandler vorspiegeln, wie sie uns bei einem Berliner Alpenvereinsball, aber niemals in Oberbayern begegnen. Ignatius Taschner hatte wohl den echten bayerischen Bauern, besonders den der Dachauer Gegend, gezeichnet, aber er beschränkte sich auf die graphische Darstellung. Groeber indessen ist fast der einzige in unserer Zeit (auf einem Spezialgebiet kommt Joseph Damberger neben ihm in Frage), der ein getreues Bild gibt des bayerischen Bauern und besonders der bayerischen Bäuerin, die er in ihrer bunten Erscheinung über alles liebt. Gewiß, er will diese Menschen nicht charakterisieren, er will sie nur abschildern in ihrem Aeußeren, weil ihn z. B. das flächige Nebeneinander der Farbenabstufungen interessiert, weil ihm die Gestalten — mit einem Wort — ein farbiges Erlebnis wurden, aber da sein malerischer Scharfblick durch die Epidermis hindurch dringt und seine Gründlichkeit nicht an der Oberfläche haften bleibt, weil die Eindrücke, die er von allen Erscheinungen gewinnt, unendlich stark sind, so stark, daß er sie, wenn er will, ohne Modell zum Bild gestalten kann, so sind diese malerischen Bauernstücke doch viel mehr als farbige „Schildereien“, sie sind bodenständige Kunst, sind auch kulturhistorische Dokumente.

Hermann Groeber kennt die bayerische Bauernschaft aus tiefster Anschauung. Vor beiläufig fünfzig Jahren in dem oberbayerischen Flecken Wartenberg bei Erding als Sohn eines Arztes geboren, kam er schon in frühem Kindesalter in das Chiemseedorf Eggstätt und wuchs hier in schöner Harmonie mit der prachtvollen Vorlandnatur auf und ganz zusammen mit der Heimatlandschaft, so daß sie ein Stück seines Wesens wurde. Im Hause des Vaters sprachen gern Künstler zu, unter ihnen Karl Raupp und Joseph Wopfner, und letzterer war es, der die ersten Schritte des Siebzehnjährigen zur Kunst betreute. Aus dieser Zeit sind Skizzenbücher erhalten, deren Blätter mehr als rührend sind. Alle Dinge in

H. GROEBER

AKTE (ZEICHNUNG)

H. GROEBER KAFFEEGESELLSCHAFT

der Umwelt des jungen Groeber wurden abgezeichnet. Mit wahrhaft frommer Andacht ist der Erscheinung der Dinge nachgegangen, mit zärtlicher Liebe werden alle Einzelheiten festgehalten, mikroskopisch mutet es einen an, wie z. B. ein Jagdgewehr oder ein Gartenzaun das Letzte seines Aussehens hergeben muß für eine solche Zeichnung. Das sind keine Abschilderungen, sondern Porträte: Porträte einer Küche, eines Brunnens, einer Jagdtasche, eines steinigen Wegs, einer Pflanze, des Heimatdorfes.

Als die allgemeinen Schulen durchlaufen waren, kam Groeber an die Münchner Akademie, wo Löfftz sein wichtigster Lehrer wurde. Bestimmend freilich hat ihn die Akademie in seinem Künstlertum nicht zu beeinflussen vermocht. Aber sie vermittelte ihm ein tüchtiges handwerkliches Rüstzeug und das ist ja wohl die wichtigste Aufgabe jeder Schule. Auf alle Fälle machte Groeber seiner Schule Ehre — so sehr, daß sie ihn vor einem Jahr als Professor in ihre Reihen aufnahm, nachdem er schon lange Zeit hindurch als Lehrer an der Anstalt korrigiert hatte. Zur Lehrtätigkeit kam Groeber schon in jungen Jahren, als er die Malschule von Schmitt-Reutte, der damals München verlassen wollte, übernahm. Während gar mancher Künstler als Leiter einer Schule nervös und unfroh wird und eine Herabminderung seines eigenen Schaffens nach Qualität und Quantität erleben muß, bedeutet für Groeber die Lehrtätigkeit, die ihn nun schon zwei Jahrzehnte hindurch fesselt, immer neue Anregung; sie bringt ihm ein intensives Beschäftigen mit künstlerischen und technischen Problemen, die sich durch den Lehrbetrieb auch von außen herzudrängen und mit denen er schon um seiner Schüler willen fertig werden muß. Als Lehrer hat Groeber vorzügliche Erfolge zu verzeichnen, eine mitteilsame Natur von bildhafter Ausdrucksweise, ein Maltechniker und Malhandwerker wie wenige seiner Zeitgenossen, ein innerlich reicher Mensch, der die Angst, sich auszugeben, nicht kennt, ist er wie geschaffen zur Lehrtätigkeit. Auch menschlich steht er seinen Schülern nahe, und hörte man das nicht überall erzählen, so spräche dafür mit allem Nachdruck das prächtige Bild „Meine Schüler“, das 1909 in München auf der Internationalen

H. GROEBER

MÄDCHEN MIT BLUMEN

Kunstausstellung mit der großen goldenen Medaille ausgezeichnet wurde. Das packende, mit wenigen äußeren Mitteln suggestiv wirkende Monumentalbild faßt Groebers ganzes Können sieghaft zusammen, die scharfe Porträtcharakterisierung, die man auch sonst an ihm bewundert, eint sich mit der reichsten Kunst des Malens in strahlenden Farben, die bewegte, natürliche Komposition aber erinnert an die Schützen- oder Gildenstücke der holländischen Malerei. Wird einmal eine inoffizielle Entwicklungsgeschichte der Münchner Malerei geschrieben, dann wird man gerade an diesem Gemälde nicht wortlos vorübergehen können, denn es ist gewissermaßen die Potenzierung der Groeberschen Kunst, d. h. die Potenzierung echter, gesunder Münchner Malerei.

H. GROEBER — MÄDCHEN MIT GLAS

H. GROEBER ZEICHNUNG

OFFENER BRIEF AN ALBERT BARTHOLOMÉ*)

Sehr spät und im Felde erhalte ich den offenen Brief, den Sie an mich gerichtet haben. Es sind als Antwort auf meine Berichte andere leidenschaftliche Stimmen aus dem französischen Blätterwald an mein Ohr gedrungen, die sich nicht vor entstellenden Fälschungen und selbst vor Beschimpfungen scheuten, und auf die ich keine Antwort habe, oder nur die: Ich ärgere mich möglichst wenig, ich ärgere lieber andere. Wenn Ihr Brief auch voll ist von Mißverständnissen, so ist es der würdige und ruhige Ton, in dem Sie schreiben, der mich zu einer Erwiderung zwingt. Sie suchen einen Weg, sich die Entfremdung der Geister zu erklären, die sich einst so gut verstanden — und ich fühle und verstehe die Sorgen, die Ihr edles Herz erzittern machen. Brauche ich Ihnen wirklich zu sagen, daß die Kunstfreunde der ganzen Welt trauern, wenn eines der stolzen Palladien einer großen Vergangenheit zerfällt oder Schaden leidet? Die Hallen in dem flandrischen Ypern, das so lange mit dem alten deutschen Reich verbunden war, durften wir als ein künstlerisches

*) Geheimrat Professor Dr. Clemen in Bonn, der durch die oberste Heeresleitung mit der Wahrnehmung der Interessen der Denkmalpflege in Frankreich und Belgien betraut war, hatte im Laufe dieses Winters in einer Reihe von offiziellen Berichten über den Zustand der französischen und belgischen Baudenkmäler referiert und sich in der Dezembernummer der „Internationalen Monatsschrift für Wissenschaft und Kunst“ in einem größeren Aufsatz „Der Schutz der Kunstdenkmäler und der Krieg“ prinzipiell über die ganze Frage geäußert. Die wichtigsten Berichte sind dann auch in einer Sondernummer des Dürerbundes, Nr. 132, veröffentlicht. Auf jene Berichte hatte der französische Bildhauer Albert Bartholomé (über den unsere Zeitschrift im Oktoberheft 1902 übrigens einen ausführlichen illustrierten Aufsatz von demselben Paul Clemen gebracht hatte), ein offenes Schreiben an den Verfasser im „Temps“ vom 21. April gerichtet. Der Brief brachte eine wunderliche Reihe von Mißverständnissen und warf die prinzipiellen und die praktischen Fragen durcheinander. Professor Clemen hat dann in der „Kölnischen Zeitung“ vom 17. Mai und in der „Vossischen Zeitung“ von demselben Tage in einem offenen Brief an Bartholomé geantwortet, der sich noch einmal mit all den der deutschen Heeresführung gemachten Vorwürfen gegenüber der Erhaltung der Kunstschätze auseinandersetzt. Die Ausführung dürfte ein so wesentliches Dokument für diesen Streit sein, daß wir sie hier mit Zustimmung des Verfassers ausdrücklich noch einmal zum Abdruck bringen möchten.

H. GROEBER BILDNIS

Erbe unserer eigenen Nation ansehen, und wir empfinden es mit Schmerz, wie dieser Riesenbau immer mehr mit der Stadt in Trümmer sinkt. Ich habe vor wenigen Tagen von unserem vordersten Artilleriebeobachtungsstand, der sehr, sehr nahe vor Ypern liegt (ich sage nicht wo), in die Stadt hineingeschaut. Noch steht der Beffroi, stehen die Ecktürmchen der Front, steht der Turm der Kathedrale — wie lange noch? Wir möchten sie schonen — ob wir es können? Und die Skulpturen von Reims sind uns eine der größten Manifestationen des mittelalterlichen Genius — mit weher Trauer erfüllt es uns, daß der Schmuck des einen Seitenportals bei dem Brand des Gerüstes an dem Nordturm der Kathedrale so schwer leiden mußte. Sollten die deutschen Kunsthistoriker, die mit den französischen Gelehrten und neben diesen den Ruhm des königlichen Baues des Jean d'Orbais verkündet haben, nicht auch den ersten Grund haben, mit Ihnen bei jedem neuen uns aufgezwungenen Bombardement zu zittern? Und glauben Sie nicht, daß wir laut und vernehmlich für Schonung plaidiert haben, wo es am Platze war und das Plaidoyer nützen konnte? Aber die stille und aufopfernde Arbeit des deutschen Gelehrten hinter der Front und in der Front hat bei Ihren Landsleuten geringes Verständnis gefunden. Wir haben vielleicht manches verhindert, nicht weniges gut gemacht, vieles gerettet — und wir haben es wirklich nicht um des Beifalls von französischer Seite willen getan, sondern um der Sache und um unseres reinen Gewissens willen.

Sie schreiben, daß Sie von mir eine Verurteilung der deutschen Kriegführung erwartet haben. Glaubten Sie das wirklich, konnten Sie das glauben? Sie klagen die deutsche Kriegführung an — und Sie meinen den Krieg; den Krieg sollten Sie anklagen. Der Engländer Brailsford hat einmal in diesen Monaten ausgeführt, daß alles, was an übertriebenen Meldungen über Zerstörungen berichtet wurde, nicht so sehr für die angebliche ungewöhnliche Wildheit der Deutschen, als eben für die Grausamkeit des Krieges spräche. Dieses Krieges, den Sie nicht kennen. Diesen Krieg der Revanche hat Ihre Regierung, vielleicht nicht die französische Nation, mit der Hand am Degengriff seit 44 Jahren er-

H. GROEBER DIE MUTTER DES KÜNSTLERS

H. GROEBER BILDNIS

wartet, vorbereitet, gesucht. Sie hat sich, um ihres Hasses willen, mit der ganzen Welt gegen uns verschworen, das unnatürlichste Bündnis eingegangen, das wie eine Sünde gegen den Heiligen Geist erscheint: das stolze, freiheitliche Frankreich mit dem despotischen Zarismus; dieser Haß hat sie dem kühlen Rechner England in die Arme getrieben, der Ihnen die ungesühnte Schmach von Faschoda angetan hat, der sich jetzt im Norden Frankreichs ein zweites Gibraltar schafft. Wenn jetzt die Zündschnur zu der von Ihrer Regierung angelegten Mine rascher zu Ende gebrannt ist, als sie selbst gehofft —: wundern Sie sich, daß die Welt in Flammen steht?

Kein „Recht" des Krieges auf die Zerstörung suche ich zu verteidigen, wie Sie schreiben. Meine Berichte vom November und Dezember wandten sich gegen die Erklärung Ihrer Regierung, daß die Deutschen „in Verletzung der Haager Konvention, ohne sich auch nur auf den Schein militärischer Notwendigkeit berufen zu können, einzig aus Zerstörungslust, die Kathedrale einer systematischen Beschießung unterzogen hätten". Sie wissen heute so gut wie ich, daß Ihr Generalissimus schlecht unterrichtet war, als er am 23. September erklärte, daß niemals ein Beobachtungsposten in der Kathedrale Aufstellung gefunden habe. Ihre Blätter und Zeitschriften selbst haben zugestanden, daß sogar ein elektrischer Scheinwerfer auf dem Nordturm aufgebaut war —, und daß Ihre Batterien in unmittelbarer Nähe der Kathedrale und mit dieser als Kugelfang hinter sich, feuerten, das haben wir in unsern Stellungen mit nur zu schmerzlicher Deutlichkeit spüren können. Nein, Ihr Großer Generalstab war ebenso schlecht unterrichtet wie Ihr Minister des Aeußern, als er am 21. September behauptete, die Kathedrale wäre nur mehr ein Trümmerhaufen. Es sind französische Stimmen, die gefragt haben, warum bei dem verhängnisvollen Brand des Gerüstes nicht die Feuerwehr, nicht die Pioniere ein-

H. GROEBER — ZEICHNUNG

H. GROEBER ZEICHNUNG

gegriffen, um den Feuerherd zu zerstören. Es ist der „Cri de Paris“, der gegen die städtischen Behörden von Reims die heftigsten Anklagen gerichtet hat, warum sie nicht die Portale durch Umbauten und Sandsäcke gegen jede Beschädigung geschützt hätten — so wie es jetzt, sehr spät, geschehen ist. In St. Mihiel, das unsere Truppen besetzt halten, ist die wunderbare Grablegung des Ligier Richier, die eine so ergreifende künstlerische Sprache redet wie nur Ihr Monument aux Morts, auf meine Anregung durch einen solchen Schutzbau gesichert worden — gegen die französischen Granaten, die die Skulpturen schon beschädigt hatten.

Aber ich will diese Dinge nicht wiederholen, sie machen Ihnen das Herz schwer und mir auch. Unsere Truppen stehen auf französischem Boden, so sind es die französischen Orte und Denkmäler, die unter dem Krieg zu leiden haben, und die Franzosen sind es, die Klage führen — wäre es umgekehrt gekommen, so wären wir die Leidenden und wir die Ankläger. Was wissen Sie von den Hekatomben kostbaren Blutes, die um diese Stätten vergossen sind? In Frankreich ist einmal vor Jahren eine müßige Umfrage gehalten worden: wenn in einem brennenden Hause ein Gemälde von Raffael oder ein Mensch gefährdet wäre, was würden Sie zuerst heraustragen? Ich habe gelesen, daß damals Albert Bartholomé in seiner milden Menschlichkeit auf diese schwere Frage keine Antwort gefunden hat.

Nicht daß die Städte zwischen Soissons und Paris verteidigt werden, wie Sie schreiben, sondern daß sie befestigt werden, zu militärischen Stützpunkten gemacht werden sollten, war das Bedrohliche an dem Plan Ihres Ge-

H. GROEBER — BILDNIS EINES BAUERN

H. GROEBER MUTTERGLÜCK

neralstabes. Dreimal recht haben Sie, wenn Sie sagen, daß in dieser Gegend fast jede Stadt ihre Kunstschätze birgt. Schon vor Jahren habe ich an der Hand der ausgezeichneten Arbeiten von Lefèvre-Pontalis dieses Gebiet studiert, und ich kenne und liebe die köstlichen und feinen frühen Kirchenbauten (von denen so viele in diesem letzten Jahrzehnt durch Ihre Regierung vernachlässigt worden sind) —, aber wie denken Sie sich, daß in einer solchen Gegend überhaupt Krieg geführt werden kann? Die sicherste Form, diese Monumente preiszugeben, ist jedenfalls die, sie zu Stützpunkten der Befestigungslinie zu machen. Es sind leider unmögliche Dinge, die Sie verlangen.

Und haben die Franzosen und Ihre Verbündeten, die Engländer und Belgier, nicht eben auch auf französischem und belgischem Boden zerstören müssen, wo es die militärischen Operationen mit sich brachten? Französische Granaten haben die entzückende Kirche in Roye in Trümmer geschossen, eine der erlesensten Schöpfungen der feinsten Spätgotik in Ihrem Lande, und wieviele Kirchen und Schlösser sind bei dem Hin- und Herwogen des Kampfes an der langen Schlachtfront von Ihnen selbst vernichtet worden? Liegt nicht eine erschütternde Tragik darin, daß der König der Belgier, der sein unglückliches Land liebt wie nur einer, selbst helfen mußte, die ganze Stadt Dixmuiden in ein Trümmermeer zu verwandeln? Die große prachtvolle St. Nikolaskirche enthielt den schönsten und reichsten unter den Lettnerbauten Flanderns. Dieses Meisterstück des Taillebert stellte für die belgische Plastik des 16. Jahrhunderts ebenso die Höhe dar wie die Skulpturen von Reims für die französische Plastik des 13. Jahrhunderts. Dieses Wunderwerk ist durch Ihre Verbündeten, die Belgier und Engländer, geopfert worden: ich fand vor einer Woche nur noch einen wüsten Haufen kleiner Steinbrocken dort, wo das von mir so bewunderte Werk sich quer durch die Kirche gespannt hatte. Und Ihre französischen Granaten fallen seit Monaten in Noyon ein. Die Front der Kathedrale dort wies einst einen dem Reimser Dom gleichkommenden Figurenschmuck auf, bis — ja bis Ihre Landsleute diese Herrlichkeit in der großen Revolution zerstörten. Wie wird es sein, wenn ein Geschoß auf die Kathedrale fällt? Ich hoffe, diese Trauer bleibt uns und Ihnen erspart.

Sie sprechen von Belgien, und hier muß ich Sie korrigieren. St. Peter in Löwen ist wirklich erhalten bis auf das abgebrannte Dach und den Dachreiter; das Notdach ist unter meinen Augen als ein sehr solider Schutz entstanden. Welche entstellten und falschen Quellen lagen Ihnen hier vor? Vielleicht haben Sie eine Photographie der Westfront oder des südlichen Querschiffes gesehen: — die seitliche Vorhalle ist im 15. Jahrhundert unvollendet stehen geblieben — und der Südturm der Front fehlt schon seit 1612; seitdem steht die Ruine da: Nein, das dürfen Sie den bösen Deutschen wirklich nicht auf das Schuldkonto setzen.

Meine Mitteilungen über die Möglichkeit der Wiederherstellung betrafen die in meinem ersten Bericht über die Verluste in Belgien genannten Bauten. Ich muß sehr darum ersuchen, diese nicht fälschlich zu generalisieren oder auf andere Denkmäler zu beziehen. Bei den Bauten in Mecheln, Löwen, Lier, Dinant handelt es sich um Ausflicken, zum Teil um Ersatz des verbrannten Daches, um ganz einfache Arbeiten, und ich glaube das Recht beanspruchen zu dürfen, mich hierüber als Sachverständiger zu äußern. Das Rathaus zu Arras freilich, das *unsere* Geschosse zerstören mußten, und Kirche und Rathaus zu Dixmuiden, die den Granaten *Ihrer* Freunde zum Opfer gefallen, sind nicht mehr herzustellen und das ist für uns wie für Sie ein bitterer Schmerz. Aber wem sagen Sie, daß es theoretisch eine künstlerische Unmöglichkeit ist, eine gotische Statue zu restaurieren? Ich könnte freilich erwidern, daß Viollet-le-Duc in Paris oder Boeswillwald in Lâon fast den ganzen Skulpturenschmuck erneuert haben — und was man einmal in Reims tun wird, wer weiß es?

Sollen wir uns wirklich nur Bitterkeiten sagen? Ihr Landsmann Romain Rolland hat in seinem Aufruf „Zwischen dem Ringen" die Abwendung vom Haß gepredigt. Aber diese Predigt sollte, scheint mir, zuerst in Paris gehalten werden. Wenn Ihre Landsleute doch wenigstens Verständnis hätten für das unvergleichlich Heroische in der Stellung des Deutschtums, das sich ganz allein gegen die Verschwörung der halben Welt hält! Nein, wir wollen nicht mit den gleichen Waffen antworten. Nur den Tatbestand wollen wir feststellen, das ist unser Recht — und unsere Pflicht. Die Welt ist überschwemmt worden mit den lächerlichen Broschüren über angebliche Greuel nach den veralteten Klischees, die zu der Legendenbildung eines jeden Krieges gehören, mit Dingen, an die ernsthaft keine Menschen von Erziehung glauben, wenn sie sich nicht in einer Psychose befinden. Unsere Regierung, der Berge von Berichten aus Belgien und Rußland vorliegen, hat es abgelehnt, mit gleicher Münze zu zahlen, weil es gegen die Würde und gegen den guten Geschmack verstößt. Gegen den guten Geschmack, als dessen Hüter einst das

alte Frankreich sich selbst verkündete. Unsere Aufgabe, die Aufgabe der Gelehrten und der Künstler wird es einst sein, wieder aufzubauen zu suchen, was jetzt der Haß zerstört hat — werden wir uns da bei friedlicher Arbeit wieder begegnen? Jetzt gilt es für uns, in diesem Ringen oben zu bleiben und für den deutschen Gedanken, den Sie vernichten und ausrotten wollen, seinen Platz in der Welt zu behaupten. Ein jeder von uns streitet bis zum Letzten für sein Land, und deswegen reden wir jetzt für einander eine fremde Sprache.

Es ist schmerzlich für mich, Albert Bartholomé, Ihre alte Freundschaft zu verlieren, aber ich will gern alle meine ausländischen Freunde aufgeben — ich zähle deren viele — und leichten Herzens die Feindschaft aller meiner französischen Kollegen tragen (legt's zu dem übrigen), wenn ich helfen kann, Deutschlands Sache auch nur um eines Haares Breite vorwärts zu führen.

Ihr immer aufrichtiger

Paul Clemen

H. GROEBER — ZEICHNUNG

H. GROEBER ZEICHNUNG

GEORG KOLBE

Von E. Plietzsch

Kolbe begann als Maler und Graphiker. Seine frühen graphischen Blätter, unter denen der „Faustzyklus“ zuerst den Künstler weiteren Kreisen bekannt machte, sind phantasievolle Schöpfungen, die sichere Beherrschung der Form aufweisen und auf klare, große Umrißwirkungen ausgehen. Die sorgsame Zeichnung, die auf ein malerisches Ungefähr verzichtet und die Hauptformen der Gestalten deutlich herausarbeitet, ist dem sich leicht und frei entfaltenden Spiel der rhythmischen Linien nicht hinderlich. Derselbe auf große Formen achtende Sinn macht sich auch in den Gemälden geltend, von denen vor Jahren das dekorative Temperabild „Sommertag“ am bekanntesten geworden ist. Außer

G. KOLBE NAJADE (GIPS)

den plastisch durchgebildeten Gestalten, die voluminös dastehen und deren herbe Zeichnung allem Gefälligen aus dem Wege geht, trägt hier der einfache sinnfällige Klang des schmetternden Blau, Rot und Gelb dazu bei, das Bild monumental wirken zu lassen. Aber selbst in diesem starkfarbigen Werk handelte es sich ebenso wie in den übrigen Gemälden und graphischen Arbeiten, die Kolbe in jungen Jahren schuf, im Grunde um Probleme der Plastik und des Raumes und nicht um rein malerische, flächenhafte Dinge.

G. KOLBE STUDIE FÜR TERRAKOTTA

Der Uebergang zum plastischen Schaffen, der sich damals vollzog, erscheint als natürliche, selbstverständliche Folge. Mit zähem Ernst bemühte sich Kolbe zunächst einmal, die menschliche Gestalt sachlich wiederzugeben. Trotzdem sind diese ersten plastischen Arbeiten infolge des sehr persönlich gesehenen Bewegungsmotivs schon mehr als akademische Studien. Unter dem Einflusse Rodins kamen dann Arbeiten zustande, die im Gegensatz zu den bisherigen Schöpfungen weichlich, allzu verschwommen und unbestimmt wirken. Die Bach-Büste des Leipziger Museums gehört zu den besten Werken dieser kurzen Periode. Kolbe glich dann in Gebilden voll spröder Anmut die beiden extremen Erscheinungsformen seiner frühen plastischen Arbeiten — allzu herbe Strenge und verschwommene Weichheit — vollkommen aus. Es glückte ihm jetzt eine Reihe meisterhafter Werke: Darstellungen graziös bewegter Körper, die irgendeine seelische Regung zum Ausdruck bringen.

Selbstverständlich geht der Künstler bei der Schöpfung dieser Werke nicht von literarischen Ideen aus; er strebt nicht etwa danach, „Trauer", „Vergänglichkeit" oder „Lust" in plastischen Gebilden auszudrücken. Die rein formale Erscheinung, das sinnliche Erlebnis bieten ihm allein Anregung zum Schaffen dar. Aber er begnügt sich auch nicht bloß damit, hübsche Bewegungsmotive oder gefällige Formen wiederzugeben: seine Gruppen und Einzelfiguren sind immer Träger einer seelischen Stimmung, die in der Haltung des Körpers zum Ausdruck kommt. Er beschränkt sich dabei auf die Schilderung zarter Regungen, die wie musikalische Klänge kaum in zutreffende Worte zu fassen sind; allzu heftige Leidenschaft, die sich in verkrampften barocken Bewegungen und in pathetischen Gebärden äußert und die Form zu zersprengen droht, ist seinen Gestalten fremd. Er liebt es, rasch verschwindende momentane Gesten festzuhalten und auf dieser Plötzlichkeit der Bewegung, die einen inneren Zustand hemmungslos widerspiegelt, beruht die ungemein frisch und ursprünglich anmutende Wirkung Kolbescher Figuren. Diese Bewegungen haben mit konventionell „schönen" Posen nichts gemein; jede neue Figur und Gruppe des Künstlers offenbart ungeahnte Schönheiten zufälliger Stellungen, die niemals gesucht erscheinen. Der Schwierigkeit, Form und seelischen Inhalt miteinander auszugleichen und zu verschmelzen, ist Kolbe immer Herr geworden. Seine Figuren bieten von allen Seiten

G. KOLBE TANZENDE

prachtvolle Ansichten von Flächen und linearen Ueberschneidungen dar und die Hände oder das Antlitz zeugen zugleich von verhalten zum Ausdruck kommendem Innenleben, das den Körper bis in die Fingerspitzen durchpulst. Die sich selig im Tanze wiegenden Frauen, die klagende Gestalt, deren Körper im stillen Schmerze bebt, oder die Gartenfiguren sind solche echte Kolbe-Werke, über denen eine undefinierbare zarte Stimmung liegt.

Am eindringlichsten tritt diese beseelte Form an Kolbes ausgezeichneten Porträtköpfen hervor. Der Bau des Schädels ist in seinen charakteristischen Linien und Flächen klar herausmodelliert und dabei sind die groß empfundenen Schädelpartien bis in alle Einzelheiten individuell belebt, ohne daß die scharf beobachteten Details den großen Gesamteindruck beeinträchtigen.

Der Künstler, der schon in so jungen Jahren erstaunliche Meisterschaft in der Gestaltung von Bildnisköpfen und persönlich empfundenen Figuren erlangt hat, begnügte sich nicht, im Sinne der bisherigen Arbeiten weiterzuschaffen. Er fing in den letzten Jahren auf einer höheren Stufe wiederum von vorn an. Er entfernte sich gleichsam von der Naturnähe und strebt eigenwillig danach, neuartige Gebilde zu formen, als Bildner im tieferen Sinne wahrhaft schöpferisch zu sein. Seine Ausdrucksmittel sind dabei immer einfacher und großzügiger geworden; die unkomplizierten Gestalten bauen sich aus ein paar großen Flächen und Umrißlinien von eindrucksvoller Knappheit auf, ohne dabei an Feinheit des Ausdruckes einzubüßen. Und es drängt ihn auch zur Gestaltung umfangreicher Gruppen, deren kühne Gliederungen und Ueberschneidungen und deren leichter graziöser Aufbau sich wiederum von konventionellen Vorbildern entfernen und die in ihrer heiteren Schönheit doch wie etwas Vertrautes und Selbstverständliches wirken. Die Entwürfe, die Kolbe auf diesem Gebiete geschaffen hat, lassen bei allen Verehrern seiner Kunst den Wunsch entstehen, daß er bald Aufträge für derartige große Brunnen und Denkmalsanlagen finden möge.

G. KOLBE — SOMMERTAG (RELIEF IN UNTERSBERGER MARMOR)

GEORG KOLBE TEILANSICHT EINER BRUNNENFIGUR (UNTERSBERGER MARMOR)

G. KOLBE TEILANSICHT EINER STEHENDEN WEIBLICHEN FIGUR (GIPS)

G. KOLBE HENRY VAN DE VELDE (BRONZE)

AUSSTELLUNG 1915 DER VIER WIENER KÜNSTLERVEREINIGUNGEN: KÜNSTLERHAUS, SECESSION, HAGENBUND UND BUND ÖSTERREICHISCHER KÜNSTLER

Die Kriegsnot hat — wie zum Symbol ihrer einigenden Kraft — die vier ersten Wiener Künstlerverbände zum erstenmal unter ein Dach zusammengezwungen. Es ist just der nämliche Raum, aus dem unsere Stadtvertretung den „Künstlerbund Hagen" vor zwei Jahren hinausgewiesen hat — auch ein Kapitel „Wiener Kunstpflege". Hier ist also etwas wie ein Querschnitt durch das gesamte Wiener Kunstleben in Malerei und Plastik gegeben. Es ist etwas Oszillierendes in dieser Zusammenstellung, ein Zu- und Auseinanderdrängen, ein lebendiges Wechselspiel von Beziehungen, ein Sich-Verzweigen und -Verflechten von Richtlinien. Wie ein Spiel deutsche Karten sind diese Tendenzen vermischt, aber so, daß in jedem Verband eine Farbe vorherrscht. Nur in der konservativen Künstlerhausgruppe ist gar nichts von den stilistischen Tendenzen des „Bundes" zu merken. Diesem steht der „Hagenbund" sehr nahe, wie die „Secession" dem „Künstlerhaus".

Gleich im Empfangsraum sind alle Richtungen vertreten, freilich stark abgedämpft, nämlich in graphischen Arbeiten, die zwischen Skulpturen aufgehängt sind. Schon hier fallen SEIBOLD und RÉVY, die wir später auch im Hagenbund treffen, durch Radierungen auf. Es ist immer interessant zu sehen, wie sich die Art eines Malers ins Graphische übersetzt, um so mehr wenn, wie hier, eine fleckige oder flaumige Oeltechnik diese Uebersetzung sehr erschwert, aber am Ende doch die gleiche Art des Schauens, die gleiche Hand siegreich durchdringt. Auch viele der andern hier ausgestellten Werke von COSSMANN (ungemein liebevoll durchgeführt), MICHALEK, SINGER, ROTH und BARTH werden wohl

G. KOLBE WEIBLICHER TORSO (GIPS)

G. KOLBE BRUNNENFIGUR

bald auch in deutschen graphischen Sammlungen Eingang finden. BARWIG bringt diesmal eine naiv-lüsterne „Eva“ und Holzschnitzereien im Stil gotischer Drolerien, während man bei BREITNERS geschnitztem farbigen „Bauernkirchtag“ etwa Teniers nennen mag, aber ins National-Oesterreichische übersetzt. (Czernowitz) in seinem Kriegsbild „Das Wunder“ glücklich getroffen: ein Kruzifix, hoch aufragend zwischen rauchenden Trümmern, allein von den Granaten verschont, wird von einer fanatischen Menge umdrängt. Der humorvolle GERSTENBRAND verspottet die dumpf-neugierige Menge, die sich

G. KOLBE TÄNZER (BRONZE)

Saal I und II sind der „Secession“ eingeräumt. Davon wird SCHMUTZERS Porträtradierung Kaiser Wilhelm II. ja wohl auch bald in den meisten deutschen Kunsthandlungen zu sehen sein. ERNST STÖHR hat einen kühnen Gedanken: wie Bauern ihren Christus denken und fühlen, nicht ganz zu Ende gedacht: in den ums Kreuz gescharten Bauern streng wirklich, wagt er es nicht, im Christus visionär zu werden, wie es mir das Problem zu verlangen scheint. Diesen visionären Ton hat OFFNER mit komischer Sensationsgier um einen alltäglichen Straßenunfall drängt. OTTO FRIEDRICH gibt ein malerisches Gleichnis, das aus grüblerischem Naturgefühl erwachsen ist: schwarze Panther um eine schlanke Mädchengestalt vor der Meeresbrandung — wohl um so das Drohende und Schmeichelnde von allen dreien auszudrücken. Aber dann müßte das Weib doch mehr Weibchen sein .... Das übrige hier ist Klein-München: breite, behäbig-temperamentvolle Malerei mit einer undefinierbaren Wen-

dung ins Oesterreichische. Namentlich WIEDEN bleibt seiner Münchener Art treu. HÄNISCH, unser Nissl, wühlt mit Lust in farbigen Stoffen, Bronzen und glänzenden Blumen. HOHENBERGER geht in seinem Abscheu gegen das „Motiv" soweit, gerade die „uninteressanten" Blicke zu wählen und ist dabei sachlich nüchtern mehr wie ein Statistiker als ein Chronist. BRUSENBACH kontrastiert angenehm den braunen Winterwald mit dem Blau der fernen Berge. KRUIS zerschwimmt in Schatten- und Wasserblau. HARLFINGER gibt wieder einen seiner Schrägausschnitte von einer Höhe (Grazer Schloßberg), in denen er in glücklicher Weise die analoge japanische Methode in Oeltechnik übersetzt. GROM-ROTTMAYERS Porträts sind etwas weich und gedunsen in der Farbe, gleichsam aufquellend. NOWAKS einsame „Hafenlaterne" möchte man auch wirklich als einziges Bild etwa in einem Studierzimmer sehen. Ganz besonders fällt der Fortschritt JOSEF STOITZNERS auf. Sein „Interieur" läßt uns die Kühle des Raumes atmen und den warmen Sommertag ahnen, der durch die Ritzen der geschlossenen Sommerfenster hereinfällt — die Farben kräftig, ja derb, an Bauernkunst erinnernd. Ein Stilleben ist mattes Zinn auf weißem Tischtuch mit Bananentupfen, also Silber und Gold zusammengestimmt. — Doch es ist ja nicht nötig, alle und alles zu nennen. Es ist selbstverständlich, daß man für so eine konkurrierende Ausstellung das Beste wählte, das eben in der Kriegszeit zu haben war.

Das gilt nicht ganz für die „Künstlerhausgruppe" (Saal III), die sich für die Ausstellung im eigenen Hause manches Vortreffliche reservierte. TINA BLAU ist hier wohl augenblicklich die stärkste Koloristin. Die tiefe Ruhe der selbstsicheren Kraft strömt aus ihren Bildern, die Sommerwärme der Reife- und Erntezeit. Nach ihr möchte ich HEINRICH TOMEC nennen, der etwa an Toni Stadler erinnert, obwohl er doch ganz anders ist: weicher, gelöster, slawischer. Den Ton altmeisterlicher Tonmalerei, den MAX V. POOSCH in seinem „St. Martin" versucht, trifft noch besser J. V. BLAAS in seinen „Pferden im Wasser". Ich sagte oben, daß die „Secession" dem „Künstlerhaus" nahesteht, doch bei längerem Verweilen in diesem Raum hier spürt man einen ziemlich deutlichen Gegensatz: es herrscht hier das „Motiv" vor, mit dem ganz bestimmten Namen der Oertlichkeit, oder auch ohne das, aber allzu grell pointiert, wie bei Kasparides. Ist man eben vom nahen Stadtpark hergekommen, wo man die Natur mit zuckersüßen Blumenbeeten, einem künstlichen Teich und zahllosen Statuen zu einer Art elegantem Salon umgewandelt hat — so findet man auch hier diese Blicke ins Land allzusehr von gleichem Geiste erfüllt; allzusehr mit den Augen des verwöhnten, aber naturfernen Großstädters gesehen, dem die Natur zum feinsten Genußmittel geworden ist. Also viel heimische Landschaft, aber so, wie sie dem Ausflügler oder Sommerfrischler erscheint. Zwischendurch auch eine mythologische Phantasie „Lethe" von ROTHAUG — mehr Gedanke als überzeugendes Bild. Aus dem übrigen hier nur einige Stichproben:

FERD. BRUNNER hat einen einzigen schlichten Ton von sanfter Innigkeit, der alle seine Werke wie ein Abendglockenton durchdringt. Ich glaube,

G. KOLBE ZEICHNUNG

er wird es damit noch zu großer Popularität bringen. FRIEDR. BECK kommt ihm zuweilen nahe. LEITNER hat eine monumental geschaute Sommerlandschaft mit Pappeln, SIMONY ein Stück Praterlyrik, GRILL einen luftigen Fernblick über Donau-Auen. KINZEL wandelt mit Vorliebe das alte Pieter-de-Hoogh-Motiv ab: Blick durch mehrere weißgetünchte Zimmer. Natürlich auch viel gute Porträts von den bewährten Stützen dieser Gruppe. HAMPEL weist mit seinem Schmuckstück „Chinesische Nelken“ zum nächsten Raum, dem „Hagenbund“ hinüber.

Hier hängt man nicht so eng am Sachlichen, strebt zum Typischen empor, meist mit starker Betonung des dekorativen Momentes. G. MERKEL, an Denis geschult, strebt die Einfalt der Primitiven an, so auch JANKA GROSSMANN in einem packenden Selbstporträt. Auch BOETTINGER und A. O. ALEXANDER reduzieren Natureindrücke auf die schlichteste Einfachheit, ED. STELLA in sechs Temperabildern fast schon auf lyrische Vignetten. Andere wieder packen derb zu, wie ALOIS SEIBOLD, der seine Landschaften aus groben Pinselflecken mosaikartig aufbaut. RÉVY ist noch verwegener als er und gehört eigentlich schon zur nächsten Gruppe. Auch BARWIG kehrt hier wieder mit geschmeidigen Löwinnen und einer spröden Knabengestalt aus Eichenholz. L. F. GRAF hat in Chioggia ein Feld für seine feinen Luftstudien gefunden. HUCK hat seine zwei Adler von einstmals zu einem etwas anspruchsvollen dekorativen Entwurf wiederholt. FERD. MICHL geht besonders auf Einheit von Ton und Stimmung aus. O. LASKE stellt in den „Versuchungen des hl. Antonius“ die Freuden des Lebens dar, gleich ein ganzes Bilderbuch auf einer einzigen Leinwand; in „Christus heilt die Kranken“ ist ein Spital auf den Beinen. Man wird nicht müde, seinen Einfällen zu folgen. SIMONS „Jagdszene“ wirkt wie ein Entwurf für ein großes Fresko (dabei aber doch etwas weichlich).

Die alte Kunstschau von 1908/09 ist im „Bund österreichischer Künstler“ wieder auferstanden und präsentiert sich im fünften Saal. Hier ist alles auf Stil gerichtet. Nicht nur das „Motiv“ zählt hier nicht, auch nicht die bloß dekorative Verwertung. Der Gegenstand, an sich selber bedeutungslos, weshalb hier die allereinfachsten Stilleben (Tisch mit einigen Früchten) vorherrschen, muß in ein, ich möchte sagen: metaphysisches Bereich höherer Zuständlichkeit gehoben sein. Die Aelteren verhalten sich hier verschieden. KARL MOLL tastet sich vorsichtig auf dem Wege sicherer Meisterschaft weiter, K. MOSER stürzt sich entschlossen ins Ungewisse, als ob er von vorne anfangen wollte. WILH. LIST scheint etwas ratlos (seine Landschaft ist zu metallig geraten), GUST. KLIMT hat zwei wunderschöne Teppiche gemalt „Rosengarten“ und „Forsthaus“; wird sich nicht endlich jemand finden, der sie, wie Fjästads Schneebilder, weben läßt?

Aber auch den Jüngeren ist dieses Neue nicht gleich natürlich. Wie gekünstelt — naiv ist KOLIG im Porträt seiner Mutter! Wie natürlich, klar und selbstverständlich BRONCIA KOLLER namentlich im „Landhaus“. So auch FAISTAUER breit und ruhig in seinem Porträt, WIEGELE in zwei Stilleben, die freilich keine Vorstellung von seiner Kraft geben. FELIX HARTA nennt sogar ein bestimmtes Landschaftsmotiv, jedem Wiener wohlbekannt — aber keiner wird es hier wiedererkennen. Es ist auf seinen Urzustand zurückgeführt. HEINR. SCHRÖDER möchte ich als spezifisch neudeutsch bezeichnen: sachlich ohne Nüchternheit, das Wesentliche scharf betonend (in seinen Städtebildern: alles Konstruktive, bis auf die Fensterkreuze) — alles Leben aber

G. KOLBE ZEICHNUNG

G. KOLBE AMAZONE (BRONZE)

tief verborgen. Auch in JUNGNICKELS farbigen Tierholzschnitten ist immer so eine heimliche Spannung, ein großes Wollen, das sich bescheiden der Sache unterordnet. So schließt das Ganze mit einem verheißungsvollen Blick in die Zukunft.

Rückblickend erkennen wir in dieser Ausstellung den ganzen Stufenweg der Malerei seit ungefähr 30 Jahren: vom „Motiv" zum „Rein-Malerischen", von da zum Ornament und weiter zum Stil — wenn man mir diese Vergröberung gestatten will. Man sieht jedenfalls, daß diese Zusammenstellung zum Nachdenken reizt. Hoffentlich wird sie sich als bleibende Einrichtung bei uns festsetzen, als ein bleibendes Andenken an das große Jahr.

FRANZ OTTMANN

G. KOLBE ENTWURF FÜR EINE BRUNNENGRUPPE

L'ANGLETERRE, ETERNEL CHAMPION DE LA JUSTICE, PROTEGE LES FAIBLES

(Projet de monument dédié à la France pour lui servir de leçon)

ZEICHNUNG VON C. LÉANDRE — AUS LE RIRE

MARIANNE UND IHR FREUND JOHN BULL

Von Hermann Konsbrück

Verfolgt man jahrelang die deutschen und ausländischen Witzblätter, so fühlt man schnell heraus, welche geschichtliche Bedeutung das politische Witzblatt hat. Der politische Witz bringt in einem Satz den Inhalt eines spaltenlangen Leitartikels, — dabei ist er in der Form freier, in der Kritik ungehemmter: der Humor darf bittere Wahrheiten frei heraussprechen, die dem Ernst nur anzudeuten gestattet sind. Jedenfalls spiegelt jedes politische Witzblatt die Ereignisse und Stimmungen irgendwelcher Gegner scharf und blitzlichtartig wider. Politische Karikaturen würdigen heißt Zeitgeschichte verstehen — sie sind für Ereignisse auch dann beweiskräftig, wenn die künstlerische Qualität der Darstellung anfechtbar ist.

Der Weltkrieg bringt es mit sich, daß wir die gedruckten und gezeichneten Schimpfreden unserer Feinde erst später genießen können. Möglich ist es inzwischen, festzustellen, welch „herzliche Zuneigung“ gelegentlich zwischen den so innig Verbündeten herrschte, die heute gegen Deutschland Sturm laufen. Daß England und Frankreich nicht immer die dicksten Freunde waren, ist eine Schulweisheit; aber nicht jeder weiß, wie das innere Verhältnis der beiden Staaten vor kaum 15 Jahren war. Es ist lehrreich und unterhaltend zugleich, an der Hand französischer Witzblätter zu sehen, welchen fanatischen, wahnwitzigen Haß Frankreich damals gegen das meerbeherrschende Inselreich hegte.

Im Jahre 1898 geschah die große Demütigung von Faschoda. Fast genau ein Jahr darauf — inzwischen hatte der Burenkrieg bereits begonnen — erschien am 23. November 1899 eine Sondernummer des Pariser Witzblattes „Le Rire“ mit dem Titel: „V'la les English!“ — ausgestattet durch Ad. Willette

mit vielen ein- und mehrfarbigen Bildern. Das Wort Faschoda wird darin nicht erwähnt — es ist indessen zweifellos, daß sich hier der ohnmächtige Zorn der Republik gegen den gewalttätigen Sieger von Faschoda Luft machte. Das Wesen Englands als Erobererland, das Wesen und die Sitten seiner Bewohner werden geschildert, verhöhnt und begeifert in einer Form, an die wir Deutsche uns gewöhnen müssen. Der französische Witz ist zynischer, nackter und grausamer — als der deutsche, er trifft schonungsloser in die zahlreichen verwundbaren Stellen — — — des heutigen Verbündeten.

Das Titelblatt weist auf die harten Kämpfe der Franzosen und Engländer im Mittelalter hin: Jeanne d'Arc, die auf den schamlosen Wunsch der zuschauenden Engländer erst der Kleider beraubt wurde, verbrennt auf dem Scheiterhaufen. Der General Cambronne schreibt mit blutigem Degen auf den von Klio gehaltenen Band mit dem Titel: „Histoire d'Angleterre" das berühmte Wort, das er bei Waterloo sprach, als die Sache des Kaisers verloren war.

Der Präsident Krüger ermuntert die schuldbewußt vor ihm kniende Königin Viktoria — neben der am Boden liegen: Zepter, Reichsapfel und die berühmte Whiskyflasche — aufzustehen mit den Worten: „Sie sind nur entthront in der Achtung aller anständigen Leute, alte Dame!" Das nackt ans Kreuz geschlagene Irland, bewacht von einem englischen Söldner und verspottet von englischen Kindern, blickt verzweifelt nach dem andern Kreuz, mit der Klage: „Großer Gott, zu dem ich so lange gefleht habe — solltest du ein Engländer sein?" Zu ergänzen ist wieder: „Weil du so grausam bist!"

Auf diesen Blättern wird auf bestimmte geschichtliche Ereignisse angespielt, die weitaus größere Mehrzahl der Zeichnungen geißelt den berühmten Spleen, das Heuchlertum, die Anmaßung und die sozialen Mißstände, die sich trotz des unermeßlichen Reichtums in Englang vorfinden. Ein Bettler betrachtet die auf der Themse liegende riesige Handelsflotte und sagt: „Ich besitze Indien, Kanada, Aegypten, die Hälfte von Afrika — und krepiere dabei vor Hunger." Der aus dem Klub kommende Lord gibt, ehe er in den Wagen steigt, das eingenommene Mahl von sich und sagt ärgerlich: „Ich besitze ein ganzes Viertel von London, Indien, Kanada, die Hälfte von Afrika — und ich sterbe vor Langeweile."

Zugereist in diese Gegend,
Noch viel mehr als sehr vermögend
In der Hand das Perspektiv
Kam ein Mister namens Pief.

DER ENGLISCHE GENERALSTAB IM TRANSVAAL

ZEICHNUNG VON CARAN D'ACHE AUS LE RIRE

N'Y A QUE LES ANGLAIS POUR SAVOIR VOYAGER

NUR DIE ENGLÄNDER VERSTEHEN ZU REISEN
ZEICHNUNG VON A. WILLETTE AUS LE RIRE

„Warum soll ich nicht beim Gehen",
Sprach er, „in die Ferne sehen?
Schön ist es auch anderswo
Und hier bin ich sowieso!"

Mister Pief ist der steife, komische, aber nicht unsympathische Engländer, dem der goldene Humor Wilhelm Busch' ein ewiges Leben verlieh. Was macht der französische Witz aus der bekannten Reiselust der Insulaner? Willette zeichnet das Innere eines Eisenbahnabteils, das von einem englischen Ehepaar beschlagnahmt worden ist. Seine Lordschaft liegt in Hemdärmeln auf dem halb auf den Boden gezogenen Polster, qualmt kurze Pfeife und liest die „Times", deren Riesenblätter das Fenster fast verdecken. Der linke Fuß steht auf dem gegenüberliegenden Polster, und da „Er" die Beine übereinanderzuschlagen geruht, so reicht der rechte Fuß fast bis an das Gepäcknetz. „Sie", die dürre, reizlose Lady mit Brille und pietistisch einfachem Haarknoten, betrachtet ein mäßig großes Krokodil, das am Boden auf einer zusammengerollten Decke liegt. In allen Netzen, auf der Bank sind Koffer, Schachteln und andere Gepäckstücke — also daß der mitreisende Herr in der hilflosesten Lage, den eigenen Koffer auf

BEIM TEUFEL, KINDER, WO EIN ENGLÄNDER VORÜBERGEGANGEN IST, DA GIBT'S NICHTS MEHR ZU HOLEN ☙ ZEICHNUNG VON A. WILLETTE AUS LE RIRE

den Knien, ausharren muß. Könnte er sich überhaupt rühren, so würde er es kaum wagen, da ihm gegenüber auf der ganz freien Bank ein bissiger Köter hockt, dessen Blicke genug sagen, sofern das geifernde, knurrende Maul mißverstanden werden sollte.

„Nur die Engländer verstehen zu reisen!“ Sie reisen nach den Kolonien, sie trotten um die Erde, nüchtern, ohne Erregung, ohne inneren Gewinn; sie sehen, was Cook und Baedeker zu sehen vorschreiben — nur bei Merkwürdigkeiten kommt der eigene Kodak zur Geltung: eine Gruppenaufnahme von verhungerten Indiern ist eine bleibende Zier im Reisealbum jeder englischen Dame.

Daß sich englische Jäger bei der Krokodiljagd in den Dschungeln kleiner farbiger Kinder bedienen, die als lebende Köder die Flußungeheuer anlocken — gilt als selbstverständliches Recht der „Herrenrasse“, deren Kapitäne, selbst wenn sie nicht betrunken sind, Fischerboote und fremde Schiffe überrennen — um keine Zeit zu verlieren. Time is money — es ist ausgeschlossen, daß ein englischer Schnelldampfer ausweicht oder mit halber Kraft fährt, um fremde Menschenleben zu schonen.

In dem mit „Völker- und Vaterländer“ überschriebenen Hauptstück seines Buches: „Jenseits von Gut und Böse“ spricht Nietzsche vom Wesen des englischen Christentums, das „für feinere Nüstern noch einen echt englischen Nebengeruch von Spleen und alkoholischer Ausschweifung hat.“ „Der Engländer, düsterer, sinnlicher willensstärker und brutaler als der Deutsche — ist eben deshalb, als der Gemeinere von beiden — auch frömmer als der Deutsche: er hat das Christentum eben noch nötiger.“ — „Was aber noch am humansten Engländer beleidigt, das ist sein Mangel an Musik: er hat in den Bewegungen seiner Seele und seines Leibes keinen Takt und Tanz, ja nicht einmal die Begierde nach Takt und Tanz, nach Musik! Man höre ihn sprechen, man sehe die schönste Engländerin gehen — endlich: man höre sie singen!“

Willette wiederholt das scharfe Urteil des deutschen Denkers dem Sinne nach durchaus, wenn auch umschrieben. Ein festlicher Aufzug wird eröffnet durch vier Damen der Heilsarmee, die Trommeln schlagen. Ihnen folgen tanzend, mit lustig fliegenden Röckchen die Geschwister Barrison, die Querpfeifen blasen. Grausamer ist das Wesen der englischen Humbugmusik kaum zu kennzeichnen. Neben dem Träger der stolzen englischen Flagge, die Willette mit den Ruhmesnamen: Jeanne d'Arc, Kopenhagen, Napoleon, Le prince imperial! (gemeint ist der spätere Eduard VII.), Transvaal und anderen beschreibt, geht der düstere, leichenfarbene Pastor, der außer einem Patronenkasten mit Dumdumgeschossen drei Bibeln trägt; selbstbewußt, stolz, dick und beladen mit dem Geldsack folgt John Bull, eine Flinte

Le général Joubert, à Nicolson Neck. — Laissez-les courir!

Après le combat

DIE BEIDEN BIBELN

ZEICHNUNGEN VON CARAN D'ACHE AUS LE RIRE

ZEICHNUNG VON A. WILLETTE AUS LE RIRE

in den Händen. Den Schluß des Zuges macht die gelbgraue Pest, die die blutige Sense schultert. In der Ferne liegen die Pyramiden, an den Telegraphenstangen aber, die England dort errichtete, baumeln die Gehenkten, die offenbar ein zu geringes Verständnis für John Bulls kulturelles Wirken hatten.

Ahnt man schon beim Kommen der Dumdum-Insulaner, was auf Erden geschieht, wenn sie sich ungehindert betätigen können, so erläutert ein weiteres großes Farbblatt das Schlußergebnis: Auf weitem, ödem Schneefeld steht ein gemütlicher Lumpensammler und sagt zu zwei krächzenden Raben und einer hungrig fletschenden Hyäne: „Geht zum Teufel, Kinder! Da, wo mal ein Engländer vorbeikam, gibt es nichts mehr zu grapsen!“

Der englischen Frau widmet der Franzose zwei Sonderblätter: er zeigt die im Whiskyrausch vor einer Bar liegende Betrunkene und den Akt der Engländerin, die entsetzlich dürr, mager und bar jeden Reizes in lächerlicher Stellung an einem Säulenstumpf steht. Sehr große Füße, und die Puritanerfrisur vervollständigen den Eindruck des Grotesk-Komischen. Der boshafte Text verdient möglichst getreu wiedergegeben zu werden: „Beachtet an dieser Naturstudie, daß der Kör-

per der englischen Frau „serieux" ist; daß ihr die frivolen und indezenten Reize fehlen, die die traurige Beigabe der Französin sind! Oh! — wenn die Griechen die Engländer gekannt hätten!"

Die Wirkung Englands auf die europäischen Völker wird in Einzelzeichnungen verewigt. Der Spanier, der Deutsche, der Italiener, der Russe, der Franzose u. a., sie halten sich alle mit entsetzten Gebärden die Nasen zu und fragen einstimmig: „Was stinkt denn nur so in Europa?" Eine Karte des im Nebel daliegenden Inselreiches gibt die Antwort: „Es ist dieser stinkige Nebel, der Europa vergiftet."

In unseren Tagen, in denen das den Wogen gebietende Großbritannien seine Dampfer durch den Mißbrauch neutraler Flaggen zu sichern sucht, lautet die Frage wie damals: „Wie wird die Menschheit mit den Engländern fertig?" Wir versuchen es mit U-Booten und anderen Kriegsmitteln. Nach Faschoda aber konnte ein Franzose sich nur auf andere Weise helfen: es gab nur Hohn, Spott und Lachen, und so zeichnet Willette das Lachen selbst, dargestellt als Pierrot, wie es den hilflosen John Bull auf seine eigene, am Boden liegende Flagge drückt . ., „um ihm die Nase in den eigenen Kot zu stecken!" Welche guten Wünsche und Hoffnungen auch auf französischer Seite vorhanden waren, beweist das letzte Bild: Der Tod umfaßt das dreizackbewaffnete Albion; er entführt die Figur in die Lüfte, während auf Erden festliche Beleuchtung und Feuerwerk von der Freudenstimmung Zeugnis ablegen: „Der Tag, an dem das perfide Albion krepieren wird, wird ein Tag der allgemeinen Weltfreude sein!" — — —

Trotz tapferster Gegenwehr der Buren eroberte England das Transvaal mit seinen Gold- und Diamantfeldern. Am 17. November 1900 erschien eine zweite Sondernummer des „Rire" mit dem Titel: „Krüger der Große und John Bull der Kleine." Caran d'Ache war der Zeichner, der um nichts weniger bissig, scharf und glänzend die „kolonisatorische" Tätigkeit der Engländer in Südafrika geißelte. Der Jamesonritt war das Vorspiel des blutigen Dramas. Chamberlain, der geistige Vater des Raubzuges, hält den kleinen Jameson an das Schloß der Burentüre, die dieser mit Hammer und Stemmeisen zu sprengen versucht.

Der englische Generalstab, der bei seinen Aufklärungsritten mit dem Kopf bald an ein Gebirge rennt, bald mit Pferd und Karte abstürzt, um dann erst zu merken, daß fatalerweise gerade dort die Ebene beginnt, derselbe Generalstab war nicht faul, eine äußerst kritische Lage als „durchaus glänzend" zu bezeichnen. Auch die Ueberraschung der Tommys scheint groß gewesen zu sein, als sie im wohlgezielten Burenfeuer durcheinanderpurzelten — hatte ihnen doch das Kriegsamt in London versichert, daß die Buren nur mit Bogen und Pfeilen schössen. Der Gutmütigkeit der Buren, die den gefangenen Engländern geben was sie können: Unterkunft im Bett des eigenen gefallenen Sohnes, Marmelade und Suppe — im Gegensatz zur berühmten Chocolade, die die erhabene Königin schenkte — dieser gut christlichen Nächstenliebe sind einige Blätter gewidmet. Da man aber bei der Ausübung solcher Samariterdienste die Flinte nicht gebrauchen kann, hat

ZEICHNUNG VON RADIGUET AUS LE RIRE

ein anderer Engländer Gelegenheit, ungefährdet eine Burenfarm anzuzünden.

Zwei weitere Zeichnungen unter dem Titel: „Les deux Bibles“ beweisen die außerordentliche Auslegungsmöglichkeit der Heiligen Schrift. Eine andere zeigt Cecile Rhodes, den König von Südafrika, wie er in goldener Glorie auf dem Schlachtfeld steht und sagt, die Hände in den Hosentaschen: „Geld? Das ist immer das Blut der anderen.“

Der Burenkrieg war nicht nur deshalb ein gutes Geschäft, weil das erzielte „Mehr“ aus dem Land mit seinem Gold- und Diamantenreichtum bestand, der Krieg bedeutete auch für die Lieferanten unermeßlichen Vermögenszuwachs: Willette stellt Tommy Atkins dar in neuer Ausrüstung, die von A bis Z von der Familie Chamberlain geliefert ist. —

Der Krieg war erst beendet, als der militärische Widerstand der Buren vollständig gebrochen war. Die Farmen standen verwüstet im Feld, Frauen und Kinder litten in den berüchtigten Konzentrationslagern: John Bull ist „endlich Sieger!“ Er kann ungestört dem Rock des ausgeplünderten Buren die schönsten Edelsteine entnehmen. Sein eines Auge ist zwar elend zerschlagen, aber solche Aeußerlichkeiten vergehen schnell, wenn man als guter Christ die Bibel — — und den Reichtum des Gegners in der Tasche trägt. Ganz England teilt die Siegesfreude, da der Feldmarschall Lord Roberts der erlauchten Königin das berühmte Telegramm gesandt hat: „Ganz Transvaal ist erleuchtet zu Ehren Ew. glorreichen Majestät.“ Die Beleuchtungskörper waren die brennenden Burenfarmen! —

Die beiden Le Rire-Nummern sind einwandfreie Belege für die vollkommen antienglische Stimmung, die nach Faschoda und während des Burenkrieges in Frankreich herrschte. Maßlose Wut über die diplomatische Niederlage, maßloser Neid auf den Sieg des verhaßten Gegners — und obendrein das Gefühl der eigenen militärischen Ohnmacht — alle diese Gemütszustände waren vor 14 und 16 Jahren Allgemeingut des französischen Volkes; da man England weder mit Waffengewalt ans Leder konnte, da es bei dem vorhandenen Temperamente ebenso unmöglich war, ganz zu schweigen, so schimpfte man in Frankreich: witzig und zynisch, grob und fein. Man haßte und schimpfte — bis der zur Regierung gekommene Eduard VII. schlau und gnädigst geruhte, die erregte Seele der Franzosen zu besänftigen. Er brauchte nichts zu tun, als dem französischen Nationalzorn eine andere Richtung zu geben: nach Osten, gegen die deutschen Grenzen!

Ein Zeitraum von 14 bis 16 Jahren ist im Völkerleben ein Nichts; ein Bruchteil dieses Nichts genügte, um das erbitterte Frankreich in einen ergebenen Freund Englands zu verwandeln, der diese britische Freundschaft bereits mit Gut und Blut sehr teuer bezahlt hat. Es ist nicht ausgeschlossen, daß jetzt schon in Paris die Neigung vorhanden ist, neue Sondernummern mit dem Titel „Voila les Anglais“ herauszugeben.

ARAN D'ACHE — ZEICHNUNG AUS LE RIRE

Tentative de cambriolage nommée : Le Raid Jameson.

Verantwortlicher Herausgeber: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86